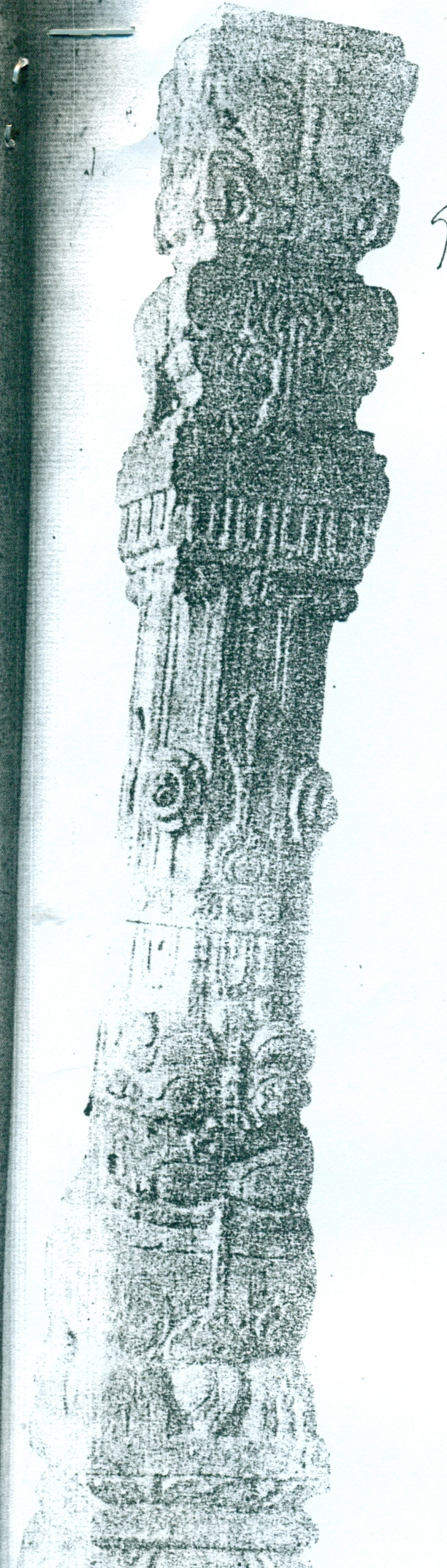


ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

ත්‍රෛමාසික

කලා සඟරාව

5 වෙනි කලාපය

1961 දෙසැම්බර්

පිටකවරය:

කොළඹ ජාතික කෞතුකාගාරයේ තැන්පත් කර ඇති මැදගොඩ පත්තිනි දේවාලයේ තිබී හමුවූ ගල් වැඹක්.

ඡායාරූපය

ඩන්ස්ටන් ද සිල්වා

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ

කලා සඟරාව

(සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවේ සහාය ඇතිවය)

සංස්කාරකවරු:

ඔස්මින් ජයවර්ධන
ඩබ්ලිව්. බී. රත්නායක

1961 දෙසැම්බර්

පටුන

විසිතුරු අම්බලමක්

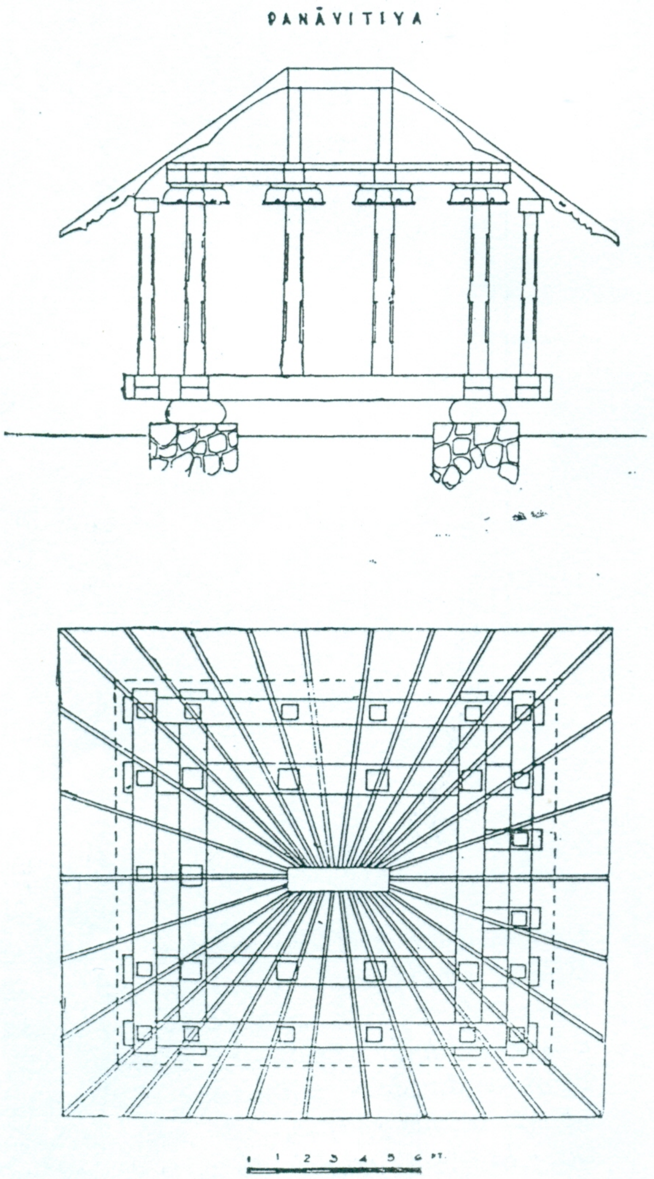
වාල්ස් ගොඩකුඹුරේ

"අම්බලම" යන්නෙහි අර්ථය

අම්බලම නම් නැවතුම්පලකි. මෙය පළමුවෙන් මහජනයාගේ ප්‍රයෝජනය පිණිස වෙන් කරනලද ආවරණ රහිත භූමියක් විය. ඒ විශාල ගසක් යට සෙවනැල්ලේ විය. ගමසභාව එක්වන තැන හෝ පණ්ඩිත සභාව පවත්වන තැනද එයම විය. නොයෙක් සෙල්ලම් ක්‍රීඩාද අම්බලම්වල පවත්වනලදි. එසේම අම්බලම ගමේ ආදයම් එක්කරන කන්තෝරුවද විය.

අම්බලමක ප්‍රයෝජන

ගහේ සෙවනැල්ලම අව්ව වැස්ස නැවැත්වීමට ප්‍රමාණ නොවූ හෙයින් ගස යට පොඩි ගෙයක් තනන ලදි. එසේම ගසක ආධාර නොමැතිවද ගෙවල් සාදන්ටවිය. පසු ව්‍යවහාරයෙහි එම ගෙය අම්බලම නමින් හැඳින්විනි. මෙම අම්බලන් විශේෂයෙන් සාදන ලද්දේ ප්‍රසිද්ධ මංමාවත් අසළ විය. මංමාවත් කුඹුරුයායවල් ඔස්සේ වැටුණු හෙයින් බොහෝසෙයින් විශාල කුඹුරුයාය අසළ පාරවල් අයිනේ අම්බලන් දකින්ට ලැබේ. මෙම අම්බලන් විශේෂයෙන් කරනලද්දේ දුර බැහැර රාජකාරි සඳහා හෝ නැගමින් හෝ වන්දනා ගමන් හෝ යන මගීන්ගේ ප්‍රයෝජනය පිණිසය. මාර්ගිකයන් උදෙසා පමණක් නොව පළමුවෙන් කී පරිදි ගම්මුන්ගේම ප්‍රයෝජනය පිණිසද අම්බලන් ඉදිකරනලදි. අම්බලන් ගමට පිටින් එන්නන්ගේ නැවතුම්පළද විය. රටේ තොටේ ආරංචි හුවමාරු වන තැන අම්බලම විය. අම්බලමට එක්වන ජනයා බුලත් සපමින් සුවසේ ලහියක් නැතුව ඉඳගෙන රජුන් ඇමැති වරුන් පිළිබඳ තොරතුරු ගැන හා රාජකාරි ගොවිතැන් ආදිය ගැන කථාවන්හි යෙදුනෝය. එම ඈත කාලවලදී රටවැසි ජනයා දේශපාලන තොරතුරු ඇසුවේ කීවේද අම්බලන්වලට එක්වූ විටය. ක්‍රිස්තු වර්ෂයෙන් 1410 යේ පටන් 1467 ත දක්වා ජයවර්ධන කෝට්ටේ රජකළ ශ්‍රී පරාක්‍රම බාහුමහරජුගේ කල්හි වර්තමාන බස්නාහිර පළාතේ, බෙන්තොටට දකුණෙන් වැලිතොට නම් ගමේ පිහිටියාවූ අම්බලමක් කෝට්ටේ සිට තොටගමුවට යන මාර්ගයේ වර්ණනාවක් ඇතුළත්වූ ගිරාසන්දේශයේ විස්තරකරනු ලැබේ. මෙම වර්ණනාවෙන්ද එම අම්බලම ගසක් යට සාද තිබූ බව කියවෙයි. පාඨකයා අම්බලම යනු කුමන විදියේ ගොඩනැගිල්ලක්දැයි දන්නා හෙයින් අම්බලමේ නිර්මාණය පිළිබඳව කිසිවක් නොකියවේ. එහෙත් අම්බලමේ රැස්ව සැතපුණු ජනයා කාලය ගතකළ



සැලසුම් 1–2

අන්දම කියන දීර්ඝවර්ණනාවකි. අම්බලමේ විස්තර ඇරඹෙන්නේ මෙසේය.

නිල් පැ හැ බ ර කොළ අතු පතර විසි තුරේ
දි ගු ත ර ස ර මහකිඳු විහිදි මන හරේ
රැ ඳි පි ය ක ර බිඟු දද සෙනග නොවි තරේ
තුරු කි ඳු තු ර සැනපෙව අම්බලම් තුරේ

(ගිරාසන්දේශය, පඤ්ඤාසාර – විමලධම්ම සංස්කරණය, 1933 – 104 වෙනි සිවුපදය.)

අම්බලමේ රැස්වූ ජනයා අතරේ ඇතිවූ කථා මෙතැන් පටන් කෙටි කවි 54 කින් විස්තර කරන ලදි. ඒ විස්තර කථාවට එවක සිරිලක එක්සත් කොට රජකළ ශ්‍රී පරාක්‍රමබාහු මහරජාණන්ගේ ගුණකථනයක්ද රැස්ව සිටි මහජනයා කියනසේ එක්කොට තිබේ. මේ කීර්තිකථනයෙන් එම කාලයේ රටේ තොරතුරුද දැනගත හැකිය.

කෝට්ටේ ළඟ ප්‍රදේශයෙහි පොකුණක් අසළ විශ්‍රාම ශාලාවක් ගිරාසන්දේශයට සමකාලීනවූ සැළලිහිණිසන්දේශයෙන් වර්ණනාකරනු ලැබේ.

ම ල් ද ම් සුවඳ දුම් දුන් සොඳ වරලසිනි
ක ල් ගි මි නිවා සැනහෙන සිහිල සරසිනි
කොල්ලම් ගසින් නිල් ඉවුරැති පොකුණ සිනි
ව ල් අ ම් බලම දැක යාගන් සහතොසිනි

(ධර්මාරාම සංස්කරණය, 33 වෙනි සිවුපදය)

පුරාණ සන්නයේ අර්ථ කියා ඇති පරිදි වල් අම්බලම යනු ගමක් නොව අම්බලමක්ම විය.

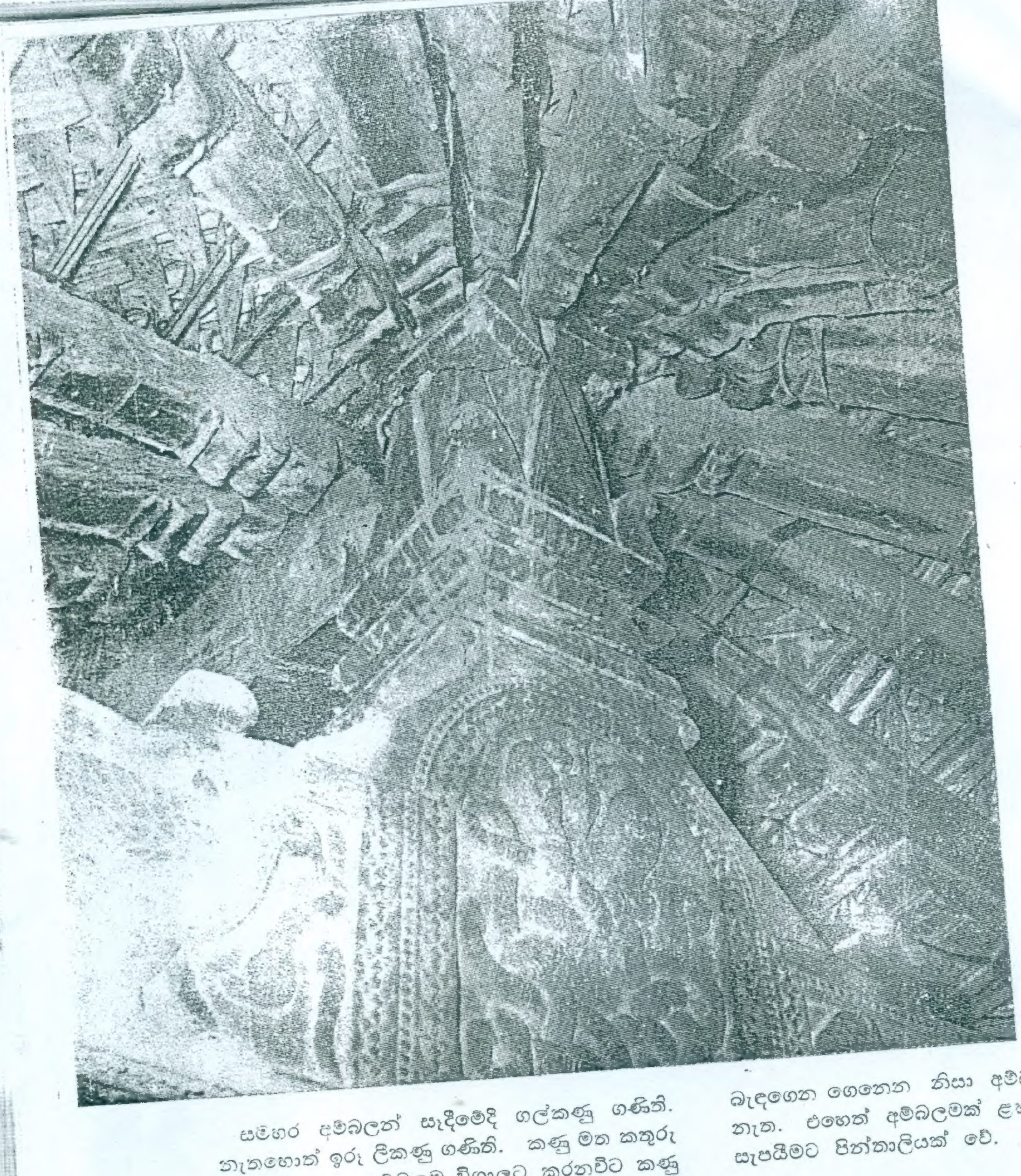
(සන්නය; වල් අම්බලම, එනම් විශ්‍රාම ශාලාව)

අම්බලමක් සාදන හැටි

දගැබ් බුදුගෙවල් ආදිය පින් තකා කරන්නාක් මෙන් ගම්වැසියෝ එක්ව අම්බලන්ද පින් පිණිස කරති. පින් අරභයා කරන දේ හොඳින් කිරීම සිරිතක්ය. එහෙයින් යම් ගමක අම්බලමක විශාල කම හෝ වටිනාකම එය කරන සැදැහැවතුන්ගේ පූජවන්කාරකම අනුව වේ. ඇතැම් විට ඒ ඒ ප්‍රභූජනයා විසින්ද තනි වියදමින් අම්බලන් කරනු ලැබේ.

ඉතාම පොඩි අම්බලම සාදන්නේ වාඩිවීමට ලීකොට හතරක් ගල්ගෙඩි මත තබා අඩිනේ කණු සතරක් පිට වහලක් ඉදිකරය. වාඩිවීමට අත්තිවාරම පිණිස ගන්නා ලී ගල්මත තබන්නේ වේයන්ගෙන් ආරක්ෂාවීම පිණිසය. ගෙය හරි හතරැස් කොට සාදනවා නම් වහලට මුදුන් යට ලීයක් නැත. වහල සතර කැණිමඩලකින් එක් කොට මැටිකොතක් තබණු ලැබේ. ගෙයි එක් පැත්තක් දිගින් වැඩි නම් කෙටි මුදුන් යටලීයකින් වහල නිමවේ. මුදුන් යටලීයේ දෙකෙළවර කොත් දෙකක් පිහිටවනු ලැබේ. අම්බලම කරන්නන්ගේ පූජවන්කම අනුව වහල පිදුරෙන් හෝ පොල්අතු වලින් හෝ උළුයෙන් සෙවිලිකරනු ලැබේ.

ගලින් හෝ ගඩොලින් කුළුණු බැඳ ඊ පිට වහල ගසාද අම්බලන් සාදනු ලැබේ. මෙසේ සාදන ලද අම්බලන් වටේට කොට බිත්තිද බඳිති. ඒ බිත්ති වාඩිවීමට බංකු වශයෙන් පාවිච්චි වන නිසා බිත්තිය මත පලල් ගණකම් ඇති ලෑලි සවි කරනු ලැබේ.



2 කුරුපාවේ
හන්දිය

සමහර අම්බලන් සැදීමේදී ගල්කණු ගණිති. නැතහොත් ඉරු ලීකණු ගණිති. කණු මත කතුරු හා පේකඩය. අම්බලම විශාලට කරනවිට කණු සතරකට වඩා යොදති. බාල්ක තලන් යටලී කුරුපා ආදිය අම්බලමේ තරමට ගණිති. හොඳින් අම්බලමක් කරන විට කණු පේකඩ බාල්ක යටලී තලන් ආදි දැවද මනාසේ රූපකර්ම කැටයම් වලින් අලංකාර කරනුලැබේ. බදම ගෑ කණු බිත්ති ඇත්නම් ඒවායේ සිතුයම්ද අදිති.

රැයක් එහි ගතකරන්නන්ගේ ප්‍රයෝජනය පිණිස ඇතැම් අම්බලන්වල කාමරයක්ද බඳවති. කාමර ගෙයක් නැති තැන පිළීවැලක් ඇද කාමරයක් කරති. අම්බලන්වලට එන අය තමන්ගේ කෑම බැඳගෙන ගෙනෙන නිසා අම්බලමට කුස්සිය[illegible] නැත. එහෙත් අම්බලමක් ළඟ බිම පිණිස [illegible] සැපයීමට පින්තාලියක් වේ.

අම්බලමක විස්තරයක්

දකුණු පළාතේ ගිරුවාපත්තුවේ පලොන්නරු[illegible] නම් ගමේ වෙළක් අභබඩ තුබූ අම්බලමක් දහ[illegible] වන ශතවර්ෂය අගදී බරණ ගණිතාචාර්ය[illegible] විසින් කරන ලද නිලකොබෝසන්දේශයේ විස්[illegible] කර ඇත. එයින් මේ අම්බලමෙහි සිංහ වා[illegible] චිත්‍රකර්ම කර තිබූ බවද කියයි. එම අම්බ[illegible] ගසක් යට සාද තිබූ බවද කියවේ.

බේ ලෙන් සුරුවු විස්සම්සුර වැද ආල
කෙ ළෙන් යුරු නෙසිහවග සිතුයමිනු දූල
ප ලෙ න් පිරු කඳුරු රුක වෙත වන ආල
ප ලො න් නරු වෙලස සැදි අම්බලම බල

ගිම හිරු වන් දන එමඩ මටා පත
පිවි තුරු කෙතඹ එකෙණෙහි නොම
කොටා සිත
ගන සුරු පත සලත වට රුක් වටා පත
ඒ ඉ සුරු දුටු ත සිත නෙත සහතුටා වෙත

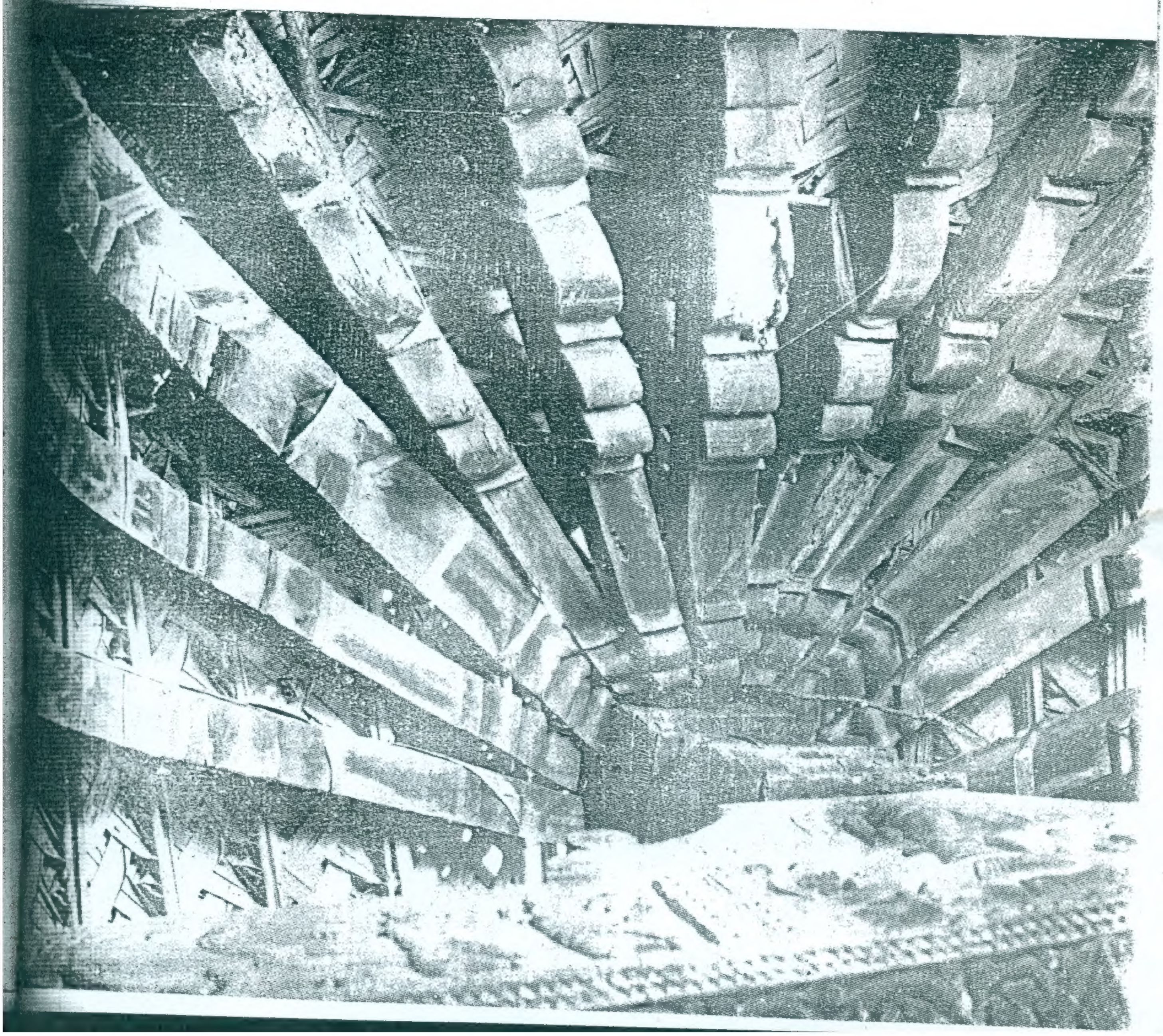
(නීලකොබෝසන්දේශය, 1915 සංස්කරණය, 22 – 23)

දෙගල්දෙරුවේ ලෙන් විහාරයේ බිතුසිතුයම් අතර චුල්ලසුතසොමජාතක කථාවේ රජකුමරුන් දෙදෙනෙක් අම්බලමක එක්ව ඉන්නා සැටි පෙන්වත්. මේ අම්බලමද පිහිටා ඇත්තේ ගස් යටයි. (ඡායාරූපය, 12).

පනාවිටියේ අම්බලම

අප විසින් මෙහිලා විස්තර කරනු ලබන්නේ දැනට වයඹ පළාතේ කුරුණෑගල දිස්ත්‍රික්කය සම්මත කොට්ඨාශයේ දඹදෙණි හත්පත්තුවේ මයුරාවති කෝරළේ පනාවිටිය නම් ගමේ පිහිටි අම්බලමකි. ඒ පිහිටා තිබෙන්නේ ඉතා විශාල වෙල්යායක්

3 මුදුන් පරාල

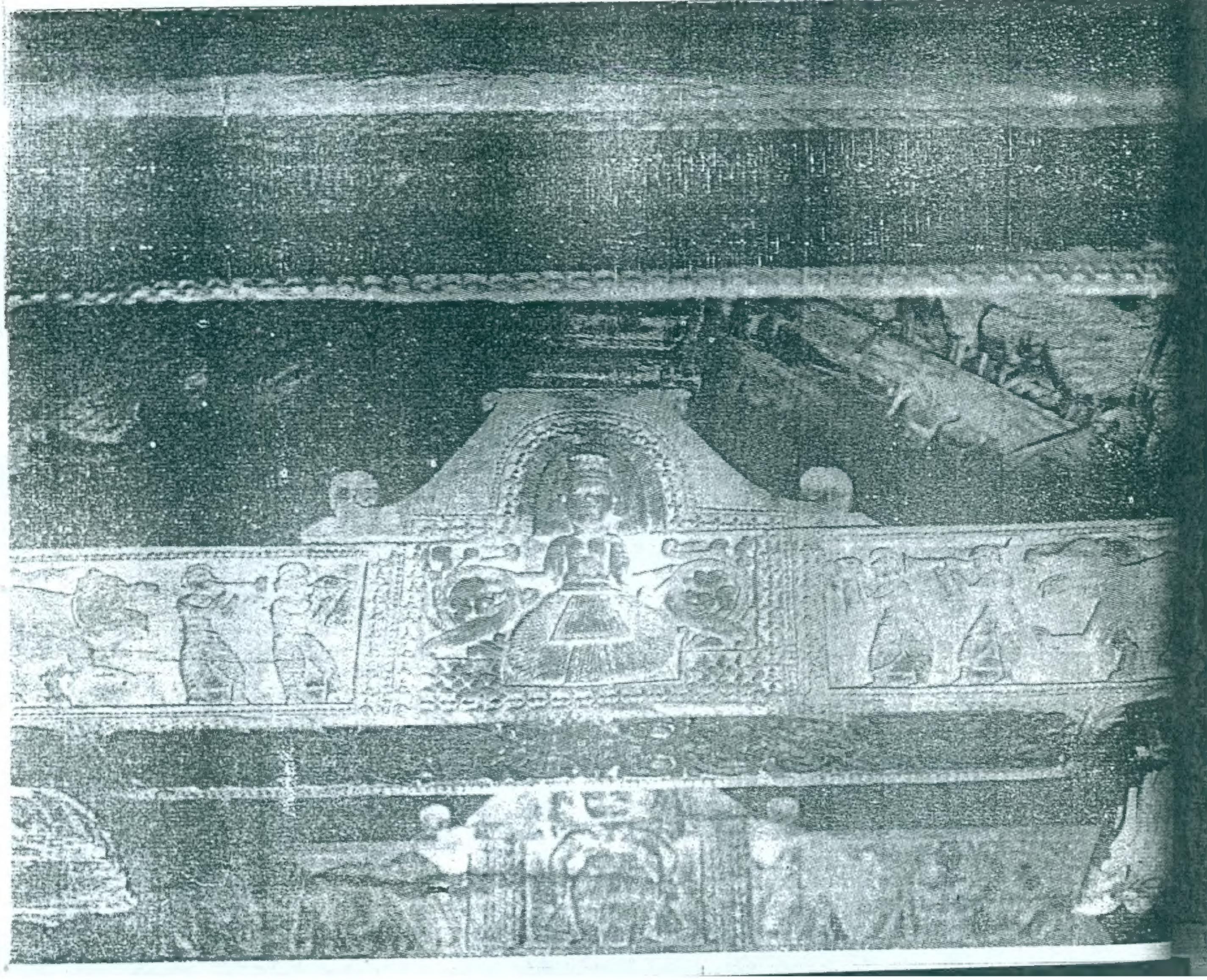


අහබඩය. මේ වෙල ඔස්සේ දඹදෙණියේ සිට යාපහුව හා කුරුණෑගල අතට ගිය පාරක් තිබුණේ යයි පැරැණි ගම්වැස්සෝ කියති.

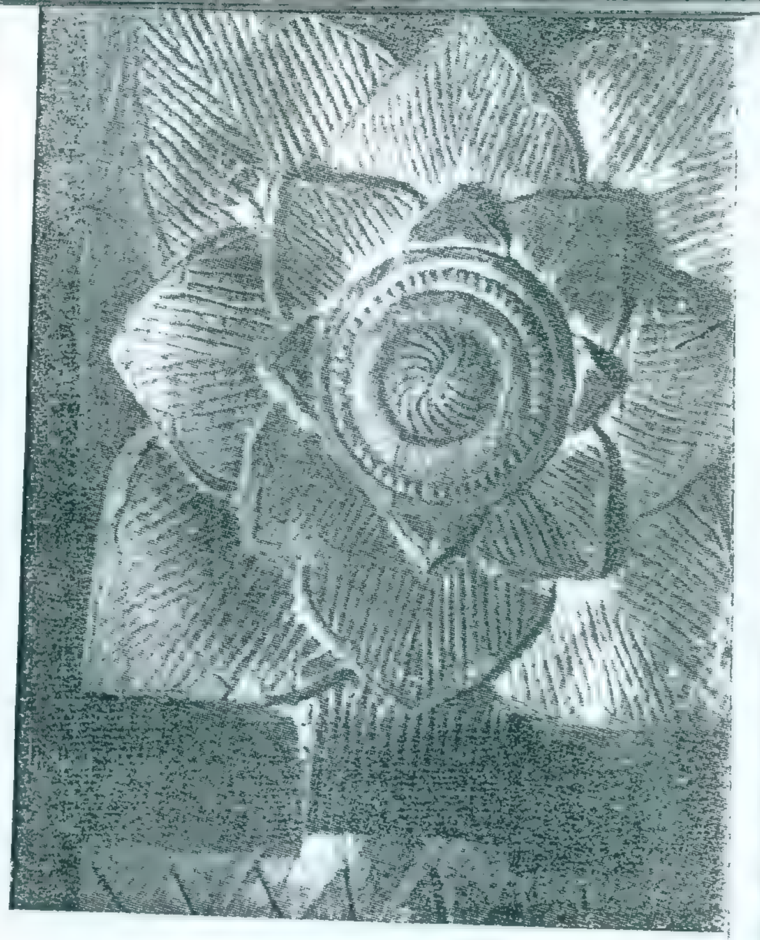
පනාවිටියේ අම්බලම ඉතාම කුඩා වර්ගයේ අම්බලම් විශෙෂයට අයිතිය. එය ගොඩනගා තිබෙන්නේ කැටගල් හා කැඩූගල්වලින් පුරවා අඩිබාගයක් පමණ පොළෝ මට්ටමින් උඩට ඉස්වූ ගෙපළක් පිට තැබූ අඩියක් පමණ උසැති ගල්පිට ඇදූ දූව උඩය. ගොඩනැගිල්ල දිගින් අඩි 14 ක් හා පළලින් අඩි 12 කුත් අහල් 8 ක් වේ. දූව අඩියේ පටන් අහල් 8 දක්වා ඝනවේ. එක පැත්තකට දූව දෙක බැගින්ය. දූව පිට කොන් හතරේ ලී කණු හතර බැගින්ය. දිග පැතිවල මැදින් කණු හතර බැගින් වේ. එක කොට පැත්තක දූව දෙක පිට තව කණු දෙකක්ය. ගොඩනැගිල්ලේ අත්තිවාරමෙ පටන් මුදුන් යටලීය දක්වා උස අඩි 10 යි අහල් 6 යය. දිග අතට පළේ අඩි 18 ක් දිගය. මුදුන් යටලීයේ දිග අඩි තුනකුත් අහල් හතය. වහලයේ වඩුවැඩ බාල්ක තලන් යටලී හරස් යටලී කතුරුලී කුරුපා පරාල මුදුන්පරාල හා මුදුන්යටලීයෙන්ද යුක්තය.

ප්‍රමාණයෙන් කුඩාවූ නමුත් පනාවිටියේ අම්බලමේ වටිනාකම එය ගොඩනැගීමට යෙදූ දූව කණු හා අනික් ලීවල කර ඇති කැටයම්ය. මේ කැටයම් ක්‍රිස්තු වර්ෂයෙන් දහඅටවන සියවසට පමණ අයිති යයි සිතිය හැකිය. කැටයම් අතරේ මිනිස්රූප සත්ත්වරූප මල් කොළ ආදිය වේ. එසේම වැල් ගැට තරු ආදියද ඇත. සියළුම රූප කර

4 හරස් යටලීයක්

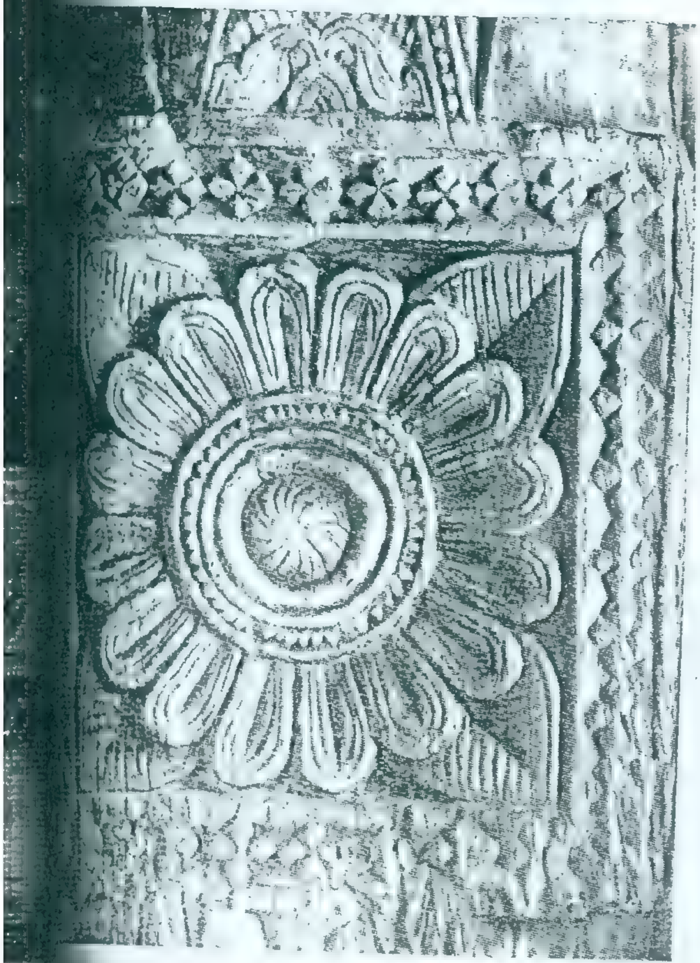


5 කණුවක කැටයම් කළ රූප

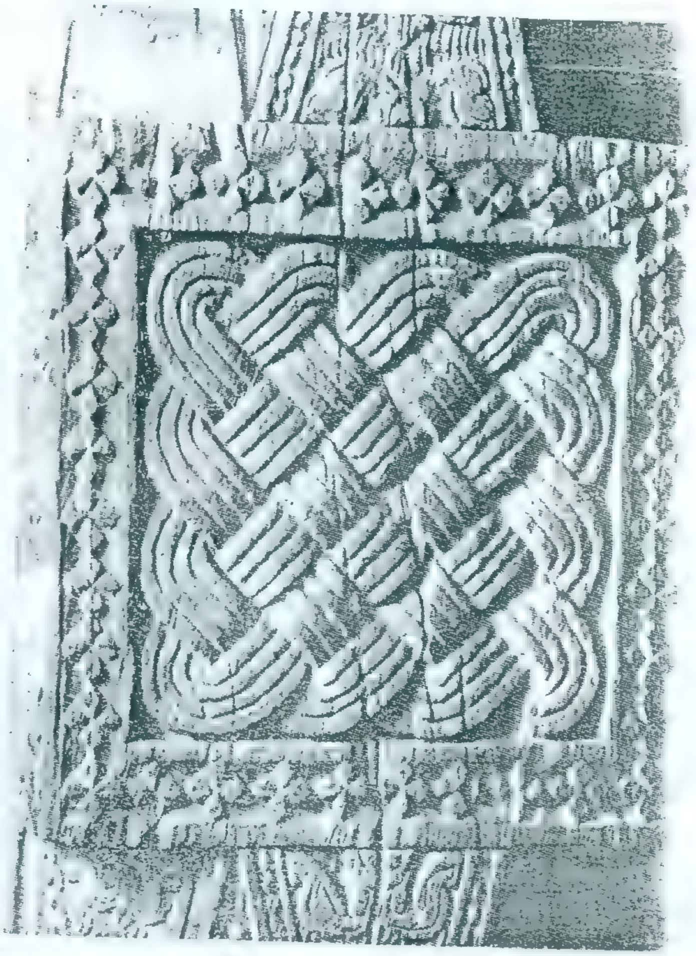


6 මල් කැටයමක්

7 නෙළුම් මලක්



8 ලණු ගැටයක්



9 නයි දඟරයක්

සැලසුම් :

අම්බලම – (1) පැත්තකින් පෙනෙන හැටි.
(හරස් කැපුම)

(2) බිම බෙදුම් සහ වහල යෙදෙනා හැටි. නිතඉරෙන් පෙන්වින්නේ බිම ෙහ/ටිය

පොල්අතු සෙවිලි කළ පනාවිටියේ දිරාපත්ව ගොස් තිබෙන අම්බලමේ ඡායාරූපයක් 1960 වර්ෂය සඳහා පුරාවිද්‍යා කොමසාරිස්තැනගේ වාර්තාවේ දහනවවෙනි ජයාරූපය හැටියට ප්‍රසිද්ධකර ඇත.

එහිම විසිවෙනි "ඒ" අක්ෂරය දරන ඡායාරූපය හැටියට අම්බලමේ කණුවක කොටා ඇති මිනිසුන් දෙදෙනෙකු යොදා කළ රටාවක් හා විසිවෙනි "බී" අක්ෂරය දරන ඡායාරූපය හැටියට කණුවක ඇති මල් හා කොළ රටාවක්ද පෙන්වා ඇත.

තවද ලංකාකලාමණ්ඩලය විසින් නිකුත් කරන මෙම ත්‍රෛමාසික කලාසඟරාවේ වර්ෂය 1961 කේ සැප්තැම්බර් මාසයට පළවුන 4 වෙනි කලාපයේ අප විසින් පළ කළ "සිංහල නාට්‍යය හා වාදනය" නම් ලිපියේ පනාවිටියේ කැටයම් අතුරෙන් හොරණෑ පිඹින්නන් දෙදෙනෙකු ගේ රූප හා බෙරගසන්නෙකු හා නටන්නෙකුගේ රූප ඇතුළත් කර ඇත.

මෙහි දැන් පළවන ලිපිය සම්බන්ධයෙන් මතු දක්වන ඡායාරූප එක්කරමු.

ඇත්තේ ලීවඩුවාගේ නියන පහසුවෙන් යොදන්ට පුළුවන්වනසේ මිනුම් ගණිත ක්‍රමයට හරිහැටි සමකොට බෙදගන්නට පුළුවන් ක්‍රමවලටය.

මෙම අම්බලමේ වහලය මුලදී උළුසෙවිලිකර තිබූ බව ඒ භූමියෙහි තිබී සම්බවූ පෙති උළුකැට වලින් ඔප්පුවේ. නුමුත් මෑතකාලයේදී එය පොල්-අතු වලින් වසා තිබුණේය. (1 වෙනි ඡායාරූපය.) ජරාවාසයට යන්ට අත්හැර තිබූ එම ගොඩනැගිල්ල පිට පොල් ගසක් කඩා වැටීමෙන් එහි තත්ත්වය තවත් දුර්වල විය. මෙසේ තිබුණු අම්බලම ශාස්ත්‍රීය ක්‍රමයට තහවුරු කිරීමට පුරාවිද්‍යා දෙපාර්තමේන්තුව විසින් යෝජනා කරන ලදින් සංස්කෘතික දෙපාර්තමේන්තුවෙන් මුදලින් ආධාරද ලැබුණෙන් අම්බලමේ දැව ආදිය තහවුරු කොට ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීමේ වැඩ ආරම්භකර දැන් අවසන් තැනට පැමිණ තිබේ.

පනාවිටියේ අම්බලමේ ලිවැඩ හා කැටයම් ස්වල්ප පමණක් ඡායාරූපවලින් මෙහි පෙන්වමු. පළමුකොට ගොඩනැගිල්ලේ නිර්මාණය පෙන්වන සැලසුම්ද බලමු.

10 නැට්ටුවෙක්

ඡායාරූපය: 1

මෙම ඡායාරූපයෙන් අම්බලම ඇතුළේ කණු පෙන්වනු ලැබේ. වැඩි ගණනක් කණු රූපකර්ම වලින් යුක්තය. ටිකක රූපකර්ම නැත. කණුවල කැටයම් අතර සත්වරූප මල්පෙති ලියකම් ලණු දඟර හා තවත් නොයෙක් බෙදුම්වලින් යුක්තවූ රූපකර්මවේ. කණුවල කැටයම් කළ පේකඩද මෙහි පෙනේ. රූපකර්මයෙන් අලංකාර කරන ලද හරස් යටලීවලින් එකක ඇත්රූප හා අනික් යටලීයක සිංහරූපද වේ. (4 වෙනි ඡායාරූපය බලන්න). කණු පිට දූව නංවා තිබෙන අන්දම පින්තූරයෙන් පෙනේ.

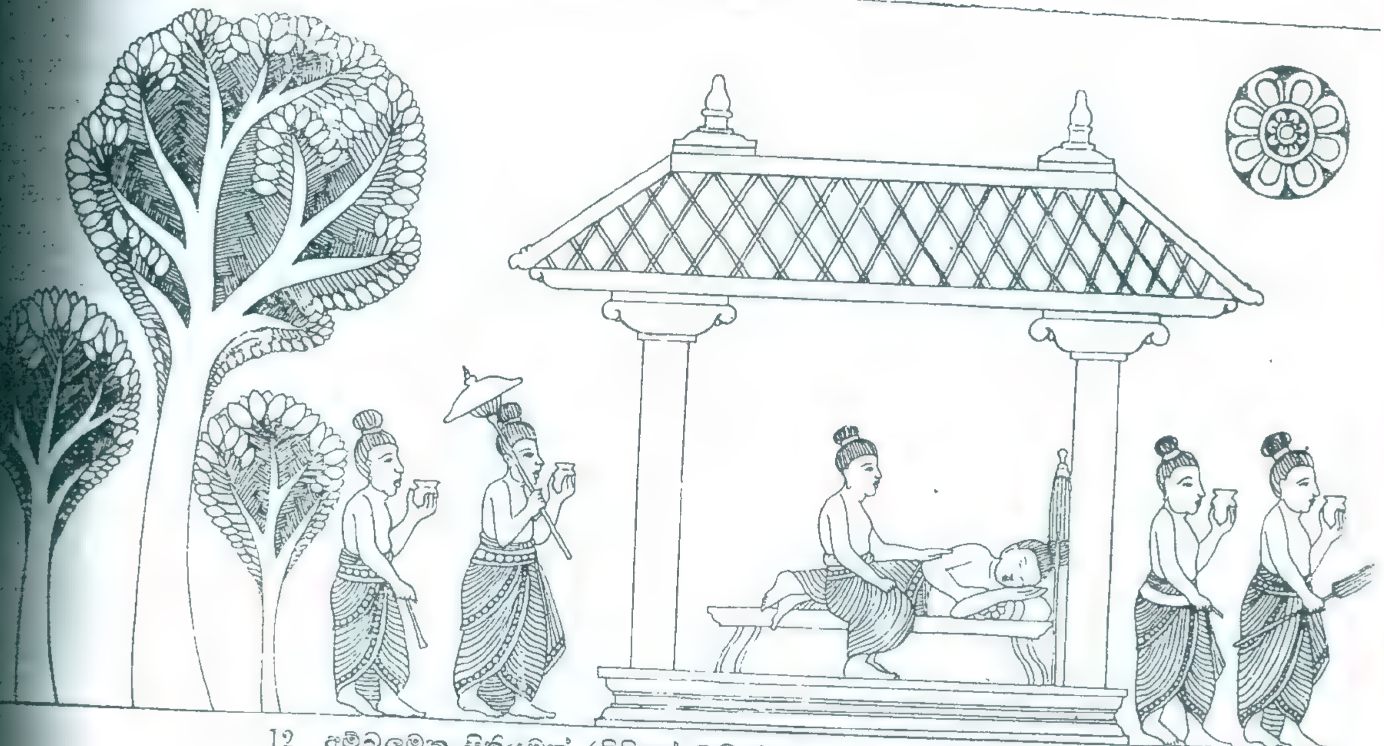
ඡායාරූපය: 2

මෙහි මුදුන් යටලීයේ දකුණු කෙළවරට කුරුපාව සන්ධි වන තැන පෙන්වයි. එතැන මුදුන් පරාළ මූට්ටු වන හැටිද පෙනේ. කුරුපාවේ නයිදඟරයකි. (9 වෙනි ඡායාරූපය හා සමකර බලන්න.)

ඡායාරූපය: 3

මුදුන් පරාළ එක්වන තැනක්. පරාළවල යටි පැත්ත හැඩකර ඇති හැටි බලන්න.

11 නලඟනක්



12 අම්බලමක සිතියමක් (ලිපියේ මුලින් සඳහන්වේ)

ඡායාරූපය: 4

ජේකඩ සහිත කණු දෙකක් පිට පිහිටි හරස් යටලීයක් මෙහි සම්පූර්ණයෙන් පෙනේ. මේ යටලීයත් ඒ මත එන කුරුපාවත් යන දෙකෙහිම පිහිටන ලෙස කැටයම් කළ වෙස් මුහුණු බැඳගත් නැට්ටුවෙකුගේ රූපයකි. කැටයම කර ඇති තැන ඉඩකඩ මදි හේතුවෙන් නැට්ටුවා අඟුටුමිට්ටෙකි. කුරුපාව දෙපැත්තේ සිංහරූප යුවලකි.

ඡායාරූපය: 5

කණුවක බෙදුම්වල රූප. (1960 වර්ෂය සඳහා පුරාවිද්‍යාකොමසාරිස් තැනගේ පාලනවාර්තාවේ විසිවෙනි ඡායාරූපයේ "ඒ" අක්ෂරයෙන් පෙන්වන්නේ මෙහි දකුණු කොටසේ පෙනෙන මිනිසුන් දෙදෙනෙකු යොදා කළ රටාවයි.) වම් කොටසේ නළඟනකගේ රූපයකි.

ඡායාරූපය: 6

කණුවක මල්කැටයමක්. මල්පෙති දහසයකි. එම පෙති ප්‍රමාණයෙන් හා හැඩයෙන් එකින් එකට වෙනස්ය. මෙය කෘතිම පුෂ්පයක් මිස නෛසර්ගික මලක් නොවේ. ලිස්තරයේ බිණර මල්ය. 1960 වර්ෂය සඳහා පුරාවිද්‍යාකොමසාරිස් තැනගේ පාලන වාර්තාවේ 20 බී දරණ ඡායාරූපය හා සම කරන්න. මල් පෙති ගණන දෙකේම දහසය බැගින් වුවත් ඒවායේ හැඩ වෙනස්ය. බොරදමේ මල් ගණන එකට නොවේ. උදහරණ දෙක කණු දෙකකිනය. කණුවේ කැටයම්ද ස්වල්ප වශයෙන් වෙනස්ය. මල්පෙති දහසයේ කැටයම් කරන්නට පෙර වෘත්තය ඒ සඳහා බෙදගන්නට ඇත. මුලින් අංශක 90 ක් කෝණ සැදෙනසේ කැපුණු විෂ්කම්භ යන් දෙකක් ලකුණු කරගත් සැටිත්, දෙවනුව ඒ එක් එක් කෝණයක් දෙකට බෙදූ සැටිත් මේ බෙදුමෙන් ලත් කෝණයන් තවත් වරක් බෙදගත් සැටිත් සිතාගත හැක. මේ කෝණයන්ගේ රේඛා මල්පෙතිවල මැද්දට ගන්ට ඇත.

ඡායාරූපය: 7

කණුවක නෙළුම්මල් රූපයක්. මෙම මල කැපීමට ද ලියේ එක කේන්ද්‍රයක් ඇති ප්‍රමාණයෙන් එකිනෙකට වෙනස්වූ වෘත්ත කිපයක් ලකුණු කරගත් හැටිත් පෙර කී න්‍යායෙන් අංශක 45ක කෝණවලට බෙදගත් සැටිත් පැහැදිලිය. එහෙත් ඇතැම් තැන කැටයම් නුලෙන් පිට පැනය. මල්පෙති දුන් පිපුණා සේ ප්‍රාණවත්ව තිබේ. මල්කෙමිය පැත්තේ සිට පිටතට විහිදෙන සේ කපා ඇති ඉරිවලින් මල්පෙති පනගන්නවා ඇත.

ඡායාරූපය: 8

කණුවක මැද පරාළේ ලණුගැට කැටයමක්. මේ කැටයමද හරිහැටි බෙදූ ලණුවෙන් කළ ගැටයක් සේම පෙනෙන්ට නිමකර ඇත. ලිස්තරයේ බිණරමල් පෙන්වා තිබෙන ආකාරයයි.

ඡායාරූපය: 9

නයිදහරය. ආරුක්කු බෝක්කුවක හැඩයට කළ පනේලයක නයින් දෙදෙනෙක් එකිනෙකා ගැට ගසාගෙන ඉන්නා අන්දම මෙයින් දක්වයි. නයෙක් හා හැපින්නක්ද විය හැකිය. නයින්දෙන්නාගේ පුප්පාගත් පෙණ දෙක එක්වන තැන බෝකොළ යක් වැන්නකි. මේ නයිදහරය ලණුගැටය හා සමකර බලන්න. ආරුක්කු ලිස්තරය වටේට බිණරමල් කැටයමක් හා තවත් තිත් කැටයමිය. මෙම රූපයෙන් අම්බලම කළ කාලයේ එනම් දහඅටවන සියවස පමණදී සිංහළ ආරුක්කුවක හැඩද දැනගත හැකිය.

ඡායාරූපය: 10

මෙය කණුවක කොටා ඇති වෙස් බැඳි නැට්ටුවෙකුගේ රූපයකි. ඇඳුරු පද උඩරට කන්නාරි නටන්නාගේ ඇඳුමයි. අස්වටක් අල්ලන්ට සැරසෙන අන්දමක් පෙනෙයි.

ඡායාරූපය: 11

කණුවක කොටා ඇති නළඟනකගේ රූපයක්. උඩුකයට හැට්ටයක් ඇති මුත් පියයුරු යුවල ප්‍රකටව පෙනෙයි. පහත කය වසා ඇති ඇඳුම නැටුමේදී වුවද සිරුර හොඳට වසා සිටින්නකි. ඇඳුමේ අමතර කෙළවරවල් දැතින් අල්ලා ගෙන නටනු පෙනේ. දහඅටවන සියවසේදී සිංහළ නළඟනන් මෙසේ නැටුවා නම් ඒ නැටුම් ප්‍රභේදය සිංහළ නැටුම් කලාවට කෙසේ ඇතුලුවීද යන්න විමසිමට කරුණකි.

ඡායාරූපය: 12

දෙගල්දෙරුවේ බිතුසිතුයම්වලින් අම්බලමක්. ඉහත කී පරිදි මෙයින් පෙන්වන්නේ චුල්ලසුතසොමජාතක කථාවෙන් කොටසකි.

අශෝකස්තම්භ

ඉන්ද්‍රකීර්ති සිරිවීර

සිය රජයටත්, බුදු සසුනටත් මිනිස් සංහතියටත් විශිෂ්ට සේවයක් ඉටුකළ ධර්මාශෝක, නරපතින් අතින් භාරතීය කලාවට වූ සේවය ද සුළුපටු එකක් නොවේ. එතුමාගේ රාජ්‍ය සමයට අයත් කලාකෘතින් ස්තූප, ලෙන් හා ස්තම්භ යනුවෙන් තුන් කොටසකට බෙදේ. එහෙත් මෙහිදි ස්තූප හා ලෙන් මඳක් අමතකකර භාරතීය කලා ක්ෂෙත්‍රයේ පතාක යෝධයින් මෙන් නැගී සිටින ස්තම්භයන් දෙසට විශෙෂ අවධානය යොමුකරමු.

කාලයේ වැලිතලාවෙන් වැසී යාමට පෙර මේ ස්තම්භයන් තිහක් පමණ වූ බවට සාධක ඇති නමුදු දනට විද්‍යාමාන වන සංඛ්‍යාව ඉන් අඩක් පමණ වේ. දිල්ලිතෝප්රා, දිල්ලි මීරාට්, ලෞරිය අරරාජ්, ලෞරිය නන්දන්ගර්හ් රාම්පූර්ව, සාංචි, සාරනාත්, රුම්න්දෙයි, නිග්ලිව, සංකස්ස, බෂාර්-බකීර, කොල්හුවා ආදී නම්වලින් මේ ස්තම්භ හඳුන්වනු ලැබේ. මේවායින් දහයක පමණ ශිලා ලිපි කොටවා ඇත.

අශෝකයන් සිය ස්තම්භයන් පිහිටුවීමට උපයෝගිකරගන්නා ලද්දේ බුදුන්වහන්සේ වැඩවිසීමෙන් ශුද්ධත්වයට පත්වුණු ස්ථාන හා පූජනීය ස්ථානයන් කරා යන මාර්ගයන්ය. මේ බව මැනවින් කැපී පෙනෙන ස්ථානයක් නම් පාටලීපුත්‍ර සිට කෝසල දේශසීමානුබද්ධ ශුද්ධභූමියට වැටෙන රාජකීය මාර්ගයයි. මේ මාර්ගයේ රාම්පූර්ව, ලෞරිය අරරාජ්, ලෞරිය නන්දන්ගර්හ්, කොල්හුවා ආදී ස්ථානවල මේ ස්තම්භයන් පිහිටුවා ඇත. සාංචියේ ඇති ස්තම්භයෙන් පැහැදිලි වනුයේ සාංචියට බටහිර දෙසින් වැටී තිබුණු මාර්ගය දිගේද මෙවැනි ස්තම්භ තිබුණු බවයි. බෞද්ධ ගොඩනැගිලිවලට පෙනෙන තෙක් මානයේ පිහිටුවා ඇති මේවා ඒකස්තම්භයන් මිස ගොඩනැගිලිවල අංගයන් නොවේ.

මේ ස්තම්භ හැම එකක්ම කෙලින්ම භූමියට සවිකොට ඇත. පාමුල කිසිදු අමුතු ලක්ෂණයක් දක්නට නොලැබේ. ස්තම්භයක ප්‍රධාන අංග දෙකකි. පළමුවැන්න කඳය. දෙවැන්න ස්තම්භ ශීර්ෂයයි. වෘත්තාකාර කඳ කැටයම් මෝස්තර ආදියෙන් තොරව ඉතා චාම්ව මුල සිට අග දක්වා තල්ගසක් මෙන් සිහින්ව ගොස් ඇත. චූනාර් නම් ප්‍රදේශයේ තනි වැලිගලින් නෙලූ මෙය සිගිරි කැටපත්පවුර මෙන් මෘදුය. ඔපවත්ය. මේ ඔපය ඔපදැමීමේ කලාවේ අග්‍රම ඵලය හැටියට හැඳින්විය හැක. ග්‍රීකයන්ගේ ශෛලමය ඔපදැමීම් හෝමර් කාව්‍යවල ඉහලින් වර්ණනා කර තිබේ. එහෙත් පර්සි බ්‍රවුන් කියන පරිදි මෞර්ය කලාකරුවෝ ඔපදැමීම අතින් ග්‍රීකයන් පැරදූහ. පසු කාලයේ භාරතයට ආ පාහියන් හා හියුංසාං

වැනි චීන දේශාටකයින් 'අශෝක ස්තම්භ විදුරු මෙන් දිලිසේ'යයි ප්‍රකාශ කළේත් එහෙයිනි. අවුරුදු දෙදහසක පමණ කාලයක් තිස්සේ දේශගුණයේ හැම අතවරයකටම මුහුණ දෙමින් අද දක්වාම මේ ස්තම්භයන් කිහිපයක් අර ඔපය ආරක්ෂා කරගෙන ප්‍රකෘති ස්වරූපයෙන් සිටී. **ජෝන්මාෂල්** කියන පරිදි මේ ස්තම්භයන්හි ඇති කලාත්මක ශ්‍රේෂ්ඨත්වය ඇතන්ස්හිදී හෝ අන්කිසිම තැනකදී ඉක්මවා ගොස් නැත. සියල්ලම පොදුවේ ගත් කල මේ එක ස්තම්භයක් ටොං පණහක් පමණ බරය. අඩි හතලිහක් පමණ උසය.

ස්තම්භ ශීර්ෂය වෙනම ගලකින් තෙලන ලද්දකි. එය කඳට පුරුද්දා ඇත්තේ සිමෙන්ති ආදියේ ආධාරයෙන් නොව විශාල තඹ කුඩුම්බියක ආධාරයෙනි. **වින්සන්ට් ස්මිත්** පවසන පරිදි මෙවැනි අංග ඉංජිනේරු ශිල්පය අතින් උපරිම දියුණුවක් ප්‍රකට කරයි. මේ ශීර්ෂයත් සාමාන්‍යයෙන් අඩි හතක් පමණ උසය. විෂ්කම්භය අඩි තුනක් පමණ වේ. මෙහි ප්‍රධාන කොටස් තුනක් දක්නා ලැබේ. මුදුනේ ඇති රූපය, එය දරා සිටින ඵලකය, (abacus) පිපී එන නෙලුම් මලක ස්වරූපය ඇති ඝණ්ඨාව ආදි වශයෙනි. මුදුනේ රූපය සංකේතාත්මක වටිනාකමකින් යුක්ත එකකි. එය සිංහයා, ගවයා, ඇතා, අශ්වයා යන සතුන්ගෙන් එකකුගේ රූපයක්, එක් වර්ගයේ සතුන් කිප දෙනෙකුගේ රූපයක් හෝ චිත්‍රයක් විය. සත්වයින් අතරින් අශ්වයා දක්නට ඇත්තේ අල්ප වශයෙනි. සාරනාත් ස්තම්භ ශීර්ෂයෙහි ඵලකයේ නම් මේ සතුන් සතර දෙනාම කැටයම් කොට ඇත. මුදුනේ රූපයට සරිලන පරිදි ඵලකය වෘත්තාකාර විය. බසාර්බකිර ස්තම්භයේ පමණක් ඵලකය ආයතාකාරය. ශීර්ෂයේ පහලම කොටස පිපිගෙන එන නෙලුම් මලක ස්වරූපය ඇති ඝණ්ඨාවයි. මේ ඝණ්ටාකාර අංගය අශෝක යුගයට පෙර සිටම ග්‍රීක හා පර්සියන් නගරවල දක්නට ලැබේ. එහෙයින් එය විදේශීය ආභාසය අනුව කළා යැයි හැම දෙනෙක්ම පාහේ පිළිගනිති. **වින්සන්ට් ස්මිත්** පවසන පරිදි අශෝකයන් මේ ස්තම්භ පිහිටුවන ලද්දේ බෞද්ධ ස්මාරකයන් ඇති කිරීමේ පරම චේතනාවෙනි. එය සම්පූර්ණයෙන්ම ඉටුවී ඇත.

සාරනාත් ස්තම්භය මේ අතරින් ප්‍රධානම ස්ථානය ගනී. බුදුන්වහන්සේගේ පළමුවැනි දම් දෙසුම වූ තැන පිහිටුවා ඇති මෙයින් ඒ අමරණීය සිද්ධිය සංකේතානුසාරයෙන් මතකයට නැංවේ. මෙය සෑ අඩි දෙකහමාරක පමණ විෂ්කම්භය ඇති උස අඩි පණස්හයක් වූ ස්තම්භයකි. ස්තම්භ ශීර්ෂයේ මුදුනේ රූපයෙන් සිංහයින් සතරදෙනෙකු එකෙකාට පසුපස හරවාගෙන සතරදෙස බලාගෙන සිටින ආකාරයකුත් සිංහයින් සතරදෙනාම චක්‍රයක් ඔසවාගෙන සිටින ආකාරයකුත් නිරූපණය වෙයි. මේ රූපය ගැන ඇති විවිධ මත අතර 'සිංහයින් සතරදෙනා බුදුන්වහන්සේ දෙසූ සත්‍ය සතරය. චක්‍රය ධර්ම චක්‍රයය' යන මතය බොහෝ දෙනෙකු විසින් දරනු ලබන්නකි. **බෙන්ජමින් රෝලන්ඩ්** චක්‍රය චක්‍රවර්තින් පිළිබඳ සංකේතයක් බව ද ඒ අනුව සාරනාත් ස්තම්භ ශීර්ෂයෙන් බුදුන් වහන්සේ පළමුවෙන්ම ධර්මය දෙසූ සිද්ධිය පමණක් නොව මෞර්ය අධිරාජ්‍යය ධර්මය ඔස්සේ ව්‍යාප්ත වූ බවක්ද පිළිබිඹුවේ යනුවෙන් පවසයි. මෙහි ඵලකයේ හස්ති, අශ්ව, සිංහ, වෘෂභ යන සත්වයින් සිවුදෙනා ගමන්කරන ආකාරයට තෙලා ඇති අතර ඵලකයේ සිවුපැත්තේ මැද ධර්මචක්‍ර හතරක් නිරූපිතය. මූර්තිකලාවේ විශිෂ්ට නිර්මාණයන් හැටියට හැඳින්විය හැකි මේ සත්වයින් සතර දෙනා සතරදිසාවන් හඟවන සංකේතයන් ලෙස බොහෝ දෙනෙක් කල්පනාකරති. ඔවුන්ගේ මතයට අනුව හස්ති රූපය පෙරදිගද, වෘෂභ රූපය අපරදිගද, අශ්වරූපය දකුණු දිගද, සිංහරූපය උතුරු දිගද, පිළිබිඹු කරයි. එහෙත් **පරණවිතාන** ගුරින් මේ ගැන මීට වඩා ප්‍රබල මතයක් ඉදිරිපත් කරයි. ඒ අනුව සත්වයින් සතරදෙනාගෙන් සතර දිසාව පිළිබිඹුවෙයි නම් ඔවුන් නොසෙල්වී සිටිය යුතුය. එහෙත් මෙහි සතුන් සතරදෙනා බියෙන් පැනයන්ට තැත්කරන ආකාරයක් නිරූපිතය. ඔවුන් හැමදෙනෙකු ඉදිරිපසම ධර්ම චක්‍රයක්ද ඇත. මේ අනුව සතුන් සතර දෙනාගෙන් නිරූපණය වන්නේ ජාති. ජරා, ව්‍යාධි, මරණ යන සතර බියයි. — අංගුත්තර නිකායේ මේ සතර අනතුරු දිසා සතරක් ලෙසද දක්වේ. මෙසේ **පරණවිතාන** ගුරින්ගේ මතය අනුව බුදුන්වහන්සේ පළමුවරට පස්වගමහණුන් උදෙසා කළ දහම් දෙසීමත්, එමගින් සතරබිය පහවන බවත් සංකේතාත්මකව සාරනාත් ස්තම්භ ශීර්ෂය පිළිබිඹුකරයි. මේ ස්තම්භ ශීර්ෂය භාරතීය සංස්කෘතික ඉතිහාසයේ කොයිතරම් වැදගත් තැනක් ගනීද යන්න භාරත රාජ්‍යය **"සත්‍යමෙව ජයතෙ"** යන ආදර්ශ පාඨය සමඟ එය ජාතික සලකුණ ලෙස භාවිතා කිරීමෙන්ම පෙනේ. **වින්සන්ට් ස්මිත්** පවසන පරිදි කලාත්මක ඖදර්යය අතින් සාරනාත් ස්තම්භය අභිබවා යන අන් කිසිදු ස්තම්භයක් ලොව නැත්තේය. ක්‍රි:ව: හත්වැනි සියවසේ. භාරතයට ආ චීන දේශාටන හියුංසාං ඒ ගැන මෙසේ සඳහන් කරයි. "එය කණ්ණාඩියක් මෙන් දිලිසෙන්නේය. හිමකැටියක් මෙන් ඔපවත්තේය. බුදුන්වහන්සේගේ ධර්මගුණ සමුදයය සදකාලිකව එහි බැබලෙන්නේය."

සාරනාත් ස්තම්භයට කලාත්මක වටිනාකම අතින් ළංකළහැකි අනෙක් එකම ස්තම්භය වූකලී සාංචි ස්තම්භයයි. එය සාරනාත් ස්තම්භය අනුවම යමින් දක්ෂ ශිල්පියකු විසින් ඉදිකළ හැටියට සැලකියහැක. එහෙත් සාරනාත්හි තරම් කලාත්මක බවකින් සිංහරූප නෙලීමට සාංචියේ කෘතීන් කළ ශිල්පියා අසමත් වූ බව පෙනේ.

ශිලා ලිපියක් කොටා නොමැති 'බකිරා'හි ස්තම්භය මෞර්ය කලාකරුවන්ගේ මුල්ම අත්හදබැලීමක් විය හැක. කඳේ ඔපය අතින් එය ලෞරිය නන්දන්ගර්හ් තරම් දර්ශනීය නොවේ. එහි මුදුනේ ඇති සිංහ රූපයද කලාත්මක වටිනාකම අතින් සාංචි හා සාරනාත්වල රූපවලට වඩා ඌනතාවයක් දක්වයි.

දිල්ලිතෝප්රා ස්තම්භය උසින් අඩි හතලිස් දෙකකුත් අඟල් හතක් පමණ වේ. 'භීමසේනගේ ස්තම්භය' – 'දිල්ලි සිවලී ස්තම්භය' – 'ස්වර්ණමය ස්තම්භය' – 'fපිරූෂ්සාහ්ගේ ස්තම්භය' – ආදි වශයෙන් නම් කිහිපයකින් හඳුන්වන මෙහි මුදුනේ රූපය දැන් දක්නට නොලැබේ. එහෙත් ඵලකයේ මල්වැල් මෝස්තර ආදිය ශෙෂව ඇත. කිසර්බාද් ප්‍රදේශයේ සෙලවුරා දිස්ත්‍රික්කයේ ටොබ්රා ග්‍රාමයේ සිට fපිරූෂ්සාහ් විසින් මෙය දිල්ලියට ගෙන එන ලද බව සඳහන්ය.

ඩෝබ දිස්ත්‍රික්කයේ සංකිස්ස ස්තම්භය ලිපි ලියා ඇති ස්තම්භවලට වඩා මහත්වූත් උසින් අඩුවූත් එකකි. එහි මුදුනේ තිබුණු රූපය ඇත් රූපයක් බව පෙනෙතුදු දැනට එම රූපයේ ඉදිරිපස දක්නට නැත. මෙහිද ඵලකයේ මල්වැල් මෝස්තර දක්නට ලැබේ.

තිර්හුට දිස්ත්‍රික්කයේ බෙට්ටියාග් නම් ස්ථානයේ ඇති ස්තම්භය ද අශෝකගේ යයි කෙනෙක් සිතති. එහි ශීර්ෂ මුදුන සිංහරූපයකින් සරසා ඇත. මෙය පර්සියානු හා ග්‍රීක ආභාසයෙන් කරන ලද්දකැයි ෆර්ගසන් කියයි.

ලෞරියනන්දන්ගර්හ් ස්තම්භය කලා කෘතියක් හැටියට ඉතා අගය කළ හැකි එකකි. එහි මැනවින් ඔප දමන ලද කඳ අඩි තිස්දෙකකුත් අඟල් නවයහමාරක් උසය. කඳේ පාමුල විෂ්කම්භය අඟල් තිස්පහහමාරක් වන අතර කඳේ ඉහල විෂ්කම්භය අඟල් විසිදෙකහමාරකි. ස්තම්භ ශීර්ෂයේ මුදුන මූර්තිකලාව අතින් විශිෂ්ට ස්ථානයක ලා සැලකිය හැකි සිංහ රූපයකින් සරසා ඇත. මෙයින් සාක්‍යමුණීන්ද්‍රයන් පිළිබිඹු වන බව කෙනෙක් කියති. ඵලකයේ පියාඹන හංසයින් කිහිප දෙනෙකු මඳක් නොරාසිටින සේ කැටයම් කොට ඇත.

බිහාර් දිස්ත්‍රික්කයේ රාමපූර්ව ස්තම්භ දෙකින් වඩා වැදගත් ස්තම්භයේ ශීර්ෂ මුදුන මස්ගොබවලින් පිරුණු වෘෂභ රූපයකින් අලංකාරකොට ඇත. එය මූර්තිකලාව අතින් අමිල කෘතියකි. එහිද ඵලකයේ මල්වැල් මෝස්තර ඇත. අනෙක් ස්තම්භ ශීර්ෂයේ මුදුනේ දක්නට ඇත්තේ සිංහරූපයයි.

අශෝකයන් මේ ස්තම්භ පිහිටවූයේ බෞද්ධ ස්මාරකයන් ලෙස බව කවුරුත් පිළිගනිති. එහෙත් භාරතයේ සියලුම ඒකස්තම්භයන් බෞද්ධාගමටම විශෙෂ වූ ඒවා ලෙස සැලකීම වැරදිය. විෂ්ණු ආගමේ ස්තම්භයන් මුදුනේ ගුරුළු වාහනය, සවිකොට ඇත. ශෛවාගමේ ස්තම්භයන් මුදුනේ ත්‍රිශූලය ඇත. ජෛනාගමේ මේවා පහන් දැල්වීමට භාවිතාකර ඇත.

අශෝක ස්තම්භයන් පර්සියානු ආභාසයෙන් කළ බව කෙනෙක් කියති. එහෙත් එය පිළිගැනීම තර්කානුකූල නොවේ. අශෝකයන් ඇතැම් ලිපි කොටවන ලද්දේ පෙර තිබූ ස්තම්භයන්හි බව ප්‍රකාශනවල සඳහන් වෙයි. නිර්මාණය අතින් ද අශෝක ස්තම්භ සහ පර්සියානු ස්තම්භ අතර වෙනසක් ඇත. පර්සියානු ස්තම්භ කැලි පුරුද්ද ගොඩනැගූ ඒවාය. ඒ ස්තම්භවලට පාදයක් ඇති අතර කඳේ කැටයම් දක්නා ලැබේ. ඒ හැර ඒවා කිසිවිටෙක ඒකස්තම්භයන් ලෙස සාදවා නැත. මේ අනුව අශෝක ස්තම්භයන් ඇතිවූයේ විදෙශීය බලපෑමෙනැයි යන්න පිළිගත නොහැක.

කරුණු මෙසේ වුවද, මේ ස්තම්භවල යම් යම් අංග සඳහා විදේශීය බලපෑම දක්නට ඇති බව නම් පිළිගතයුතුය. මේවායේ දක්නට ඇති පිපී එන නෙලුම්මලක ස්වභාවය ඇති සණ්ඨාව සහ ඵලකයේ දක්නට ලැබෙන මල්මෝස්තර ආදිය ග්‍රීක හා පර්සියානු ආභාසයෙන් කළ බව බොහෝ දෙනෙක් පිළිගනිති. මේ අනුව ස්තම්භ නිර්මාණයේ යම් යම් අංගවලදී විදේශීය කලාවන්ගේ ආභාසය ලැබුවද ඒවා සමස්ථයන් ලෙස ගත් විට නියම ඉන්දීය නිර්මාණයන් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීමට කලාකරුවන් සමත්වී ඇත. එමෙන්ම මුල් යුගයේ සිට භාරතීය ආගම්වල වැදගත් ස්ථානයක් හිමිකර ගත් ගවයා සහ අශ්වයා වැනි සතුන්ද මේ ස්තම්භවල යොදාගෙන ඇත්තේ නියම බෞද්ධ ස්වරූපයක් දීමෙන් බව ප්‍රකට වේ.

හරප්පා සභ්‍යත්වයේ සමුවූ මුද්‍රාවල ඇති ගවරූප ආදියෙන් මූර්තිකලාවේ උසස් බවක් පිළිබිඹු වෙයි. අශෝක ස්තම්භයේ ඇති රූප ඒවා විකාශනය වීමේ අවස්ථාවක් ලෙස පිළිගන්නවා නම් ඒ අතර තුර කාලයේ එබඳු රූප නැත්තේ මන්දැයි යන ප්‍රශ්නය පැන නගී. එසේවීමට හේතුව ඒ අතරතුර කාලයේ භාරතීය වාස්තුවිද්‍යාවටත්, මූර්තිකලාවටත් යොදාගෙන ඇත්තේ දැවදඬු වැනි අස්ථිර උපකරණ වීමය. ඒ ක්‍රමය අත්හැර මෞර්ය යුගයේ නැවත ශෛලමය මූර්ති කලාව හා වාස්තු විද්‍යාව ආරම්භ කරන ලද්දේ හෙලනික ආභාසයෙන් බව කවුරුත්

පිළිගනිති. එහෙයින් දැවදඬුවලින් කැටයම් කළ ශිල්පීන්ට තරමක උත්සාහයක් දැරීමෙන් ශෛලමය කැටයම් කිරීමද එතරම් උගහට කාර්යයක් නොවන්නට ඇත.

ඉහත සඳහන් ස්තම්භයන් සියල්ල අශෝක යුගයට අයත්දැයි යන්න විමසිය යුතුය. සාමාන්‍ය මතය අනුව අශෝකයන් ස්තම්භ සෑදීම ආරම්භ කරන ලද්දේ සිය රාජ්‍යෝදයෙන් 27–28 වර්ෂවල දීය. සහස්රාම් සෙල් ලිපියේ අශෝක තම ආඥ එක්කො ගලක නැතහොත් ස්තම්භයක් ඇති තැනෙක කොටවන බව කියා ඇත. ඒ අනුව ශිලාලිපි දක්නට ඇති ස්තම්භයන්ගෙන්ද සුළු සංඛ්‍යාවක් අශෝකගේ පූර්වගාමීන් කරවූ ඒවා යයි අනුමාන කිරීමට ඉඩ ඇත. එහෙත් ඒවා බෞද්ධ මුහුණුවරකින් ඉදිරිපත් කළේ අශෝකයන් බව පිළිගත යුතුය. අනෙක් අතට, සෙල්ලිපි දක්නට නැති ස්තම්භ සමහරක් අශෝක යුගයට අයත් නොවීමටද ඉඩ ඇත. එසේ වුවද මූර්ති කලාව හා නිර්මාණය අතින් ඒවා මෞර්ය යුගයට අයත්වන බව ස්ථිරය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ:—

Indian Architecture:
Percy Brown

The Art And Architecture of India:
Benjamin Rowland

History of Indian And Indonesian Art:
A. Coomaraswamy

Art of the World:
Hermann Goetz

Indian Sculpture And painting:
Khandalavala

The Art of India:
Louis Frederic

History of Indian Architecture:
J. Fergusson

A History of Fine Art in India and Ceylon:
Vincent A. Smith

සිංහබාහු නාඩගම හා කාව්‍ය රසය

ක්‍රිස්ටි ද සිල්වා

සිංහල නාට්‍යයක් කොතැනක හෝ රඟදැක්වූ විට එය නරඹන විචාරකයින්ගෙන් වැඩි දෙනෙක් ඉන් පිළිබිඹුවන සම්ප්‍රදය ගැන විමසා, එය ගැනම කථාකරන්නට පෙළඹුණු කාලයක් තිබිණ. විශෙෂයෙන් මනමේ, වෙල්ල වැහුම්, එලොවගිහින් මොලොව ආවා, කද වළලු, හස්තිකාන්තමන්තරේ, රත්තරන් වැනි මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා විසින් වේදිකාගත කැරුණු හැම නාට්‍යයක්ම විචාරයට බට බොහෝ විචාරකයින් පළකළ මත එම නාට්‍යයන්හි රසනිෂ්පත්තියට පමණක් සීමාවූ බව අපට මතක ඇත. මින් මා අදහස් කරන්නේ සම්ප්‍රදය යන්න නාට්‍යයක රසනිෂ්පත්තියට අනවශ්‍ය දෙයක්ය යන්න නොවේ. අප සම්ප්‍රදයයේ අගය විමසිය යුත්තේද රස නිෂ්පත්තියට එය අදළ වන අයුර ගැන සොයා බලා මිස ඉන් බැහැරට ගෙන හුදෙකලා අංගයක් ලෙස සලකාබලා නොවන බව පළකිරීමය. සිංහබාහු නාඩගම වේදිකා ගතකළපසු විචේචකයින් පළකළ මත විමසා බලන විට පළමුවට වඩා මදක් හෝ තියුණු අන්දමකින් එය දෙස බැලීමට ඔවුනට හැකිවී තිබෙන බව දක්නට ලැබුණි. මේ වර ඔවුන්ගේ විමසිල්ලට භාජනය වූයේ වඩාත් රසනිෂ්පත්තියට සම්බන්ධ ප්‍රශ්නයකි. එය නම් මනමේ නාටකයත් සමඟ සසඳා බලා සිංහබාහු නාඩගම අගය කරනකල පළමුනාටකයේ නාට්‍යරසය කැපී පෙනුණද දෙවැන්නේ කාව්‍ය රසයක් ජනිත වනබවයි. එහෙත් රසනිෂ්පත්තිය ගැන වඩාත් තියුණුලෙස විචාරකයින් කල්පනා කළයුතු මෙවැනි කාලයකදී එවැනි මතයක් වුව විශාල ගැටළුවකට පෙරළා ගැනීම එතරම් කාලෝචිතයැයි කිව නොහැකිය. නියම මතය පළකළ එකදු විචාරකයෙක්වත් පැහැදිළි ලෙස තමන් කාව්‍ය රසය හා නාට්‍යරසය යන දෙකින් අදහස් කරන්නේ කුමක්දැයි දක්වා නොතිබිණ. එම බෙදීම නාට්‍ය රසවින්දනයේදී හෝ කාව්‍යරසවින්දනයේදී අවශ්‍ය මන්දැයි විස්තර කොට නොතිබිණ. එ වැනි වෙනසක් දැක්වීමෙන් ඇතිවන අමතර ප්‍රයෝජනයක් දතනොහැකිය. නාට්‍යයක කාව්‍යයකට අයත් ලක්ෂණ මෙන්ම කාව්‍යයක නාට්‍යයකට අයත් ලක්ෂණද අවශ්‍යයෙන්ම ගැබ්විය යුතුබව නම් අපට ඉඳුරා පළකළ හැකිය. ඒ හැම කලාකෘතියකින්ම රසයක් (කාව්‍ය නාට්‍ය ලෙස බෙදීම කෙසේ වෙතත්) උපදවාලිය යුතු බවත් අප පිළිගත යුතුය. රඟපෑම, වේදිකා සැකසීම, වේශ නිරූපණය, වැනි දේ දුර්වල බවක් පළකිරීමෙන් සමහරවිට මේ රසයට බාධා පැමිණිය හැක.

එහෙත් සිංහබාහු නාඩගමේ කැපිපෙනෙන කාව්‍ය රසයක් දක්වෙන බව කීමෙන් අදහස් වන්නේ එහි ගැයුමට ලැබෙන තැන ගැන කිසියම් අදහසක් දක්වීමනම් ඒ පිළිබඳව අපගේ සැලකිල්ල අවශ්‍යයෙන්ම යොමුවිය යුතුය. නැටුම, ගැයුම, වැයුම, රසය කුළුගැන්වීමේ මාධ්‍යයන් ලෙස සැලකීම පෙරදිග නාට්‍යයේ එක්තරා අංගයක්වූ බව අපි දනිමු. ජෝන් ද සිල්වා මැන්නන්ගේ නාට්‍ය කෘතින්වල මෙන් එම අංගයන් නාට්‍යරසය අත්හිටවන බාධකයන් වියයුතු නොවේ. ඔහු නාට්‍ය රචනා කළ එක් පරමාර්ථයක් වූයේ ''සිංහල සංගීතය යළිත් ලක්දිව වැසියන් අතරේ පුරුදු කරවීමය'' (ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ – ප්‍රස්ථාවනාව) කාලිදාස හෝ හර්ෂ පිළිවෙලින් ශාකුන්තලය, හා රත්නාවලිය, රචනා කිරීමේදී අඛණ්ඩ ලෙස ඒවායේ රසය කුළුගැන්වීමට දුරු සූක්ෂම තැන ඔහු නොතැකූ බවත්, ඔහුගේ එකම පරමාර්ථය වී ඇත්තේ හිතුමතයේ කථාව ජවනිකාවලට බෙදූ ගීතයන්ට මුල්තැන දෙමින් ඒවා සැකසීම බවත් සැසඳීමෙන් දත හැකිය. මුඛ්‍ය රසයට එම ගීතවලින් ලැබෙන ආධාරයක් නැත. ශාකුන්තලයේ හතරවැනි අංකය ආරම්භයේදී හංසමතිය රජුගේ සිත්හි විරහ දුකක් ඇවිළිම මෙසේ කියයි.

අභිනව මධුලොල පයන්ව
තථා පරිචුම්බ්‍ය චූත මඤ්ජරිං
කමල වසති මාත්‍ර නිවෘතො
මධුකර නිවෘතො'සි ස්ථානං කථං

එය ජෝන් ද සිල්වා ගීතය සිංහලයට නගන්නේ කිසිම හැඟීමක් ප්‍රකාශ කිරීමට අනුප්‍රාසයන් වචන කිහිපයක යෙදීමෙනි.

බිව් මී ලොලා රොන අග ලෙලේ............

රත්නාවලියේ චූතලතිකා හා මදනිකා රජත්, වසන්තකත් දෙසට කියා එන ගීතය සකුවේ වචන අතින් මෙන්ම අදහස් අතින්ද ශෘංගාර රසය දනවීමට සමත්ය.

කුසුමායුධ ප්‍රිය දූතකො – මුකුලායිත බහුචූතක:
ශිථිලිතමාන ග්‍රහණකො වාති දක්ෂිණ පවනක:

එය ජෝන් ද සිල්වා අර්ථහීන ගීතයකට නගයි.

බෝ සුවඳින් මිශ්‍ර සුළං එන්නා හන්දෙන්......

එහෙත් මේ ගීතයන් තත්කාලීන තත්වය අනුව බලනකල නාට්‍යයන්හි මුඛ්‍ය රසයට අදාලනොවූවද හුදෙකලාව ගත්කල කිසියම් විශිෂ්ටකමක් දකිත හැක. ''ඔහුගේ ගීතයන්හි භාෂාව කලාතුරකින් දක්නට ලැබෙන අන්දමේ කාව්‍යමය බවක් දක්වයි. ශ්‍රවණය කරන්නාගේ සිත්හි හැඟීම් ජනනයට ඉන් ලැබුණු රුකුල අපමණය''යි මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා පවසන්නේ ඒවා මෙසේ අගය කර බව සිතිය හැකිය.

එහෙත් මනමේ හා සිංහබාහු වැනි නාටකයන්හි එන ගීතත් ඒවායේ කාව්‍යමය භාෂා ශෛලියත් නාට්‍ය රස නිෂ්පත්තියට හේතුවන වාචිකාභිනයටම අයත් අභ්‍යන්තර කොටසක් ලෙස හඳුනා ගත හැකිය. බටහිර නාට්‍යයෙහිද වාචිකාභිනයට ලැබෙන තැන අපි දනිමු. පෙරඅපර දෙදිග හැම විචාරකයෙකුම නාට්‍යයක එන සංවාදය නාට්‍යමය විය යුතු බවත් අවස්ථාවොචිත වියයුතු බවත් පිළිගත්තා බව නිසැකය. එසේම හැඟීම් ප්‍රකාශන ශක්තියෙන්ද එය කාව්‍යය තරමටම තියුණු විය යුතු බවද පිළිගැනේ. ස්ථානමාරුව (Change Scene) ක කර්තෘගේ මැදිහත්වීම වැනි පහසුකම් නාට්‍යයේ රචනයකට අත්‍යවශ්‍ය වෙයි. ''Dramatic'' යන වචනය කාව්‍ය විවේචනයේදිද උපයෝගී කොටගන්නා බවත් මේ අතර අපි දනිමු. එය කාව්‍යය හා නාට්‍යය විචාරය පෙරදිග මෙන්ම අපරදිගද එක හා සමාන අදහස් මත ඇතිව පත්වනා බවටද ඉඟියකි. විෂයබද්ධලෙස (Objective) කරුණු ඉදිරිපත් කිරීම කාව්‍යයට මෙන්ම නාට්‍යයටද පොදු ලක්ෂණයකි. ෂේක්ස්පියර්ගේ නාට්‍යයන් උසස් කාව්‍යයන් ලෙසද සැලකේ. ''Theme'' මෙවන් මුඛ්‍ය අදහසක් අනුව කාව්‍යය මෙන්ම නාට්‍යයද රචනය කෙරේ. කාව්‍යයක මෙන්ම, නාට්‍යයක උචිතයන්හි මුවට නැංවෙන වදනද කිසියම් රසයක් ජනනය කරනු පිණිස යොදාගැනීම් සිදු වෙයි. සංස්කෘතයේ එය දෘශ්‍යකාව්‍යයැයි හඳුන්වනු ලබන්නේ මේ නිසා විය හැකි. ''විභාවානුභාව ව්‍යභිචාරිභාව සංයෝගාත් රසනිෂ්පත්තිඃ'' යනුවෙන් භරතගේ 'නාට්‍යශාස්ත්‍රයේ' එන සිද්ධාන්තය මතය සංස්කෘත කාව්‍ය විචාරය ඇරඹුණේ. ග්‍රීසියේද කාව්‍ය විචාරයට මුල පැයේ නාට්‍ය විචාරයයි. ඇරිස්ටෝටල් ශොකාන්ත නාට්‍යයන්හි විශිෂ්ටතම කාව්‍යරසයක් ගැබ්ව ඇතිබැව් පළකළේය. කාව්‍යයටත් වඩා නාට්‍ය සහෘදයා පිණවීමට අවශ්‍ය රසනිෂ්පත්තියට හේතුවන්නකැයි අභිනවගුප්ත, කීවේ සමහර අංගයන් අතින් වෙනස්කම් ඇතද නාට්‍යයේ පෙළ කාව්‍යමය නම් නියම් අන්දමේ රඟපෑම හා එක්වූ කල එහි කාව්‍යයට වඩා අමුත්තක් ඇති හෙයිනි. අවශ්‍යයෙන්ම 'දෘශ්‍යකාව්‍යය' – කාව්‍යයක් වියයුතුයයි එක් විචාරකයෙක් පළ කළේය.

'අනුභාව විභාවානාං වර්ණා කාව්‍යමුච්‍යතෙ
තෙෂාමෙව ප්‍රයොගස්තුනාට්‍යං ගීතදිරඤ්ජිතං''

'Schlegel' නම් විචාරකයාගේත් මතයද මෙයම විය.

නාට්‍යයක නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවන් (Dramatic Situations) මගින් ක්‍රමයෙන් රසය කුළු ගැන්විය යුතු බැව් පෙර'පරදෙදිග භේදයක් නැතිවම පිළිගැනේ. මේ සඳහන චරිතයන්හි අතීතය, මෙන්ම අනාගතයත්, වර්තමානයේදීද වැදගත් වන, එහෙත්, නාට්‍යයේ දක්විය නොහැකි, නොදක්වා ඇඟවීම පමණක් ප්‍රමාණවත් ඇතැම් කරුණුත් ධ්වනිත කිරීමට නාට්‍යයක සංවාදයට අවශ්‍යයෙන්ම කාව්‍යමය ස්වරූපයක් ගැබ්විය යුතු බවද වටහා ගැන්ම අසීරු නැත. ශෛලිගත වේවා, ව්‍යවහාර භාෂාව වේවා, ඖචිත්‍යය වැනි කාව්‍යයට බලපාන නියමයන් නාට්‍යයක සංවාදයන් කෙරෙහිත් බල පායි.

මේ අනුව බලනකල නාට්‍ය රචනයක් සාර්ථක කාව්‍යයක් ලෙස හැඳින්වීමට නම් අපට එය අවශ්‍යයෙන්ම කාව්‍යකෘතියක් වියයුතු බව වටහා ගැන්ම අසීරු නැත. එහෙත් එම කාව්‍යගුණය පෙර දක්වන ලද ජෝන් ද සිල්වාගේ නාට්‍ය කෘතිවල මෙන් තැනින් තැන රැඳිසිට හුදෙකලාව රස නිෂ්පාදනය කරන කොටස්වල නොව නාට්‍යයේ ඒකාංකයක් ලෙස අඩංගු වී මුඛ්‍ය රසයත් ඊට අදාළ අන් අවශ්‍යතාවයනුත් පිරිමසාලිය යුතුය. මෙවැනි කාව්‍ය රසයක් රඟදක්වන විට ඉස්මතුවී පෙනීම වරදක්ලෙස සිතීම අවිචාරවත්ය. කාව්‍ය රසයට මුල්තැන ලැබෙන දෘශ්‍යකාව්‍යයක් රඟ දක්වීමේදී නියම පරිදි එයට අවශ්‍ය අන් අංගයන්ගේ ද සහාය ලැබෙතොත් උසස් නාට්‍යයකින් අපේක්ෂා කරනු ලබන 'සාධාරණීකරණය' විධාන නිපුණ පරිසරයක් මත සාර්ථක ලෙස වෙයි.

විශ්වනාථයෝ එවැනි අවස්ථාවකට පත්වන පුද්ගලයා පිළිබඳ විස්තරයක් කරති.

පරස්‍ය න පරස්‍යෙති මමෙති න මමෙති ච
තදසවාදෙ විභාවාදෙඃ පරිච්ඡෙදෙ න විද්‍යතෙ

උපමාරූපක පුනරුක්ති සංඝටන වැනි අලංකාර ක්‍රමයන් උචිත අයුරු යෙදීමෙන් රසනිෂ්පාදනය කරන කාව්‍යමය දෙබසකට අවශ්‍ය රඟපෑමත්, පරිසරයත් ලැබුණුකල මෙවැනි අවස්ථාවකට ප්‍රෙක්ෂකයා පත්කළ හැකිය. සංස්කෘත නාට්‍යයන් අතර ප්‍රසිද්ධ තැනක් දරණ 'මෘච්ඡකටිකා' වැනි නාට්‍යයන්හි එන කථාවස්තුව බොහෝ දුරට පටළැවිලි සහිත වුවත්, එහි නාට්‍යරසය ප්‍රෙක්ෂකයාට වෙහෙස නොවන අන්දමින් ලබාදීමට ශාර්දූලවික්‍රීඩිත වසන්ත තිලකා වැනි නානා වෘත්තයන්ගෙන් බැඳි පද්‍යයන්හි ඇති කාව්‍යමය ස්වරූපය බලවත්ලෙස ආධාරවී අති බව කිවහැක. කාලිදසගේ, හර්ෂගේ හා භාසගේ නාට්‍යයන් පිළිබඳවද කිවයුත්තේ එයමය. ටී. එස්. එලියට් වැනි බටහිර රචකයන්ගේ ඇතැම් කෘතින්වලින් ද [The Murder in the Cathedral - The Family Reunion] කාව්‍ය රසය නාට්‍ය,රසයට අදාළ වන අයුරු කැපී පෙනේ. මෘච්ඡකටිකාවේ ශකාර වසන්තසේනා නම් වූ ගණිකාව කෙරෙහි කාමයෙන් ඇවිලී ගිය අන්දම නිරූපණය වන අයුරු කාව්‍යය නාට්‍යයක හැඟීම් ජනනයට විශෙෂ ආධාරයක් වන තැනකට කදිම නිදසුනකි. එහි විට ත් ශකාරත් සේවකයාත් මුවට ශූද්‍රක නංවන කාව්‍යමය වචනමාලාව නිසා එම අවස්ථාවේ නාට්‍යෝචිත බව කැපී පෙනෙන අතර සාමාන්‍ය වාග් විලාශයෙන් පවසා ධ්වනිත කිරීමට ඉතාමත් අසීරු හැඟීම්වලට කාව්‍යමය බස් වාහනයක් කරගතහැකි අන්දම මැනවින් පළවේ. පියදස නිශ්ශංක ගේ මෘච්ඡකටිකා පරිවර්තනයේ වසන්තසේනා දුක ශකාරගේ කාමය ඇවිලීගිය අන්දම ඔහුගේ මුවින් දක්වන්නේ මෙසේය.

මුලාවෙ ලන්නිය, සලෙලු මඩින්නිය
කය වියලන්නිය රාගින්නෙ ‍න්
බඳ නටවන්නිය, කල වනසන්නිය
කාමපොහොට්ටුව දුල පැහැයෙ න්
වෙසඟන අබිසරුලිය ඈ විලසින්
ඇමතුව මුත් හද පිරි පේමෙ න්
මදකුදු ඇල්මක් ඈද නොදක්වා
මාහට දිවයයි ඈ මෙලෙසි න්

"The Family Reunion" නැමැති නාට්‍යයේ රසයකුළු ගැන්වීමට කාව්‍යමය වදන්මාලාවක් ටී. එස්. එලියට් නම් රචකයා එහි එන ආගතා නම් චරිතයේ මුවට නංවයි.

This way the pilgrimage
Of expiration
Round and round the Circle
Completing the Charm
So the knot be unknotted
The crossed be uncrossed
The crooked be made straight
And the curse be ended
By intercession
By pilgrimage
By those who depart
In several directions
For their own redemption
And that of the departed
May they rest in peace

මේ නිසා සිංහබාහු නාඩගම මනමේ නාඩගම හා සසඳා එකක කාව්‍ය රසයකුත් අනෙකේ නාට්‍ය රසයකුත් කැපීපෙනෙන බව දක්වන්නට කරන වෑයම නාට්‍යය දෘශ්‍යකාව්‍යයක් වශයෙන් ගෙන බලන කල එහි අභ්‍යන්තරයට වඩා බාහිරයට සම්බන්ධයට ප්‍රශ්නයක් වියහැකිය. මනමේ නාටකයේ එන රඟ පෑම, වේශනිරූපණය, වේදිකා සැකසීම වැනි බාහිර කරුණුවලින් එම කාව්‍යමය රචනයට ලැබුණු ආධාරය නිසා එය වඩාත් සාර්ථක කෘතියක් ලෙසත් සිංහබාහු නාඩගමේ එවැනි අංගයන්හි වූ ඇතැම් අඩුලුහුඩුකම් නිසා එය මනමේ නාටකයට පසුබාන බවකුත් දක්නට ලැබුණුබව නම් පිළිගත යුතුය. මා මේ අංගයන්ට බාහිර කරුණුයයි නම් කළේ ඒවා නාට්‍යරසය වැඩීමට අනවශ්‍ය, අභ්‍යන්තරය හා සම්බන්ධ නැති අංගයන්ය යන්න ඇඟවීමට නොවේ. එවැනි දුර්වලකම් පසුව කරනු ලබන වෙනස්කම් මගින් මගහරවා ගතහැකි වග ඇඟවීමටය. සුප්පා දේවි මෙන් රඟපෑමට හැම අතින්ම සුදුසුකම් දක්වන වෙනත් නිළියක් පළමු නිළිය වෙනුවට යෙදවීමෙන් ද ඇය ක්‍රමයෙන් වඩවඩාත් දක්ෂලෙස රඟපාන්නට වීමෙන්ද නාට්‍ය රසය කුළුගැන්වීමට ලැබුණු රුකුල ඉතාමත් මෑතකදී දක්වුණු සිංහබාහු ප්‍රදර්ශනයන් කීපයකදීම මම් දිටිමි. පළමු දරදඬු ගතියක් පෑ සිංහබාහු චරිතය නිරූපණය කළ නළුවාගේත් යුවරජ චරිතය නිරූපණය කළ නළුවාගේත් වේශ නිරූපණය, ඉරියව් වැනි දේ පිළිබඳ ඇතිකරනු ලැබූ වෙනසින් පසුත්, අනවශ්‍ය ඇතැම් ගීතයන් කපා දැමීමෙන් පසුත් ඔවුන් මුලදී පළකළ දුර්වලකම් බොහෝම යක්ම අතුරුදහන්ව ගිය බවද ඒ සමගම දිස්විය. මුලදී සිංහයාගේ චරිතය නිරූපණය කොට විචාරකයින්ගේ ප්‍රශංසාවට ලක්වූ මාර්ක් ඇන්ටනි ගේ රඟපෑම් ක්‍රම ක්‍රමයෙන් වඩවඩාත් නාට්‍යයේ රසනිෂ්පත්තියට හේතුවන අයුරු දියුණුවීගෙන යන බවද කිවයුතුය. ගායක පිරිසද මුලට වඩා අවස්ථාවොචිත හැඟීම් පළවන අයුරු ගී ගැයීමට පුරුදුවී සිටින බව දැකිය හැකිය. මේ අනුව බලන කල සමහර විචාරකයන් සිංහබාහු නාටකය මනමේ නාට්‍යයට වඩා නාට්‍ය රසය අතින් හීන බව දැක්වීමට කිසියම් තැනක් දුරුවේනම් එයට හේතුභූතවූ අඩුලුහුඩුකම් දැන් සෑහෙන තරම් දුරට පිරිමසා ඇතිබව පිළිගත හැකිය. එහෙත් තවමත් සිංහබාහු නාඩගම සම්පූර්ණයෙන්ම දුර්වල කම් වලින් විනිර්මුක්තිතයැයි කීම මෙහි අදහස නොවේ.

තවමත් අතරින් පතර දක්නට ලැබෙන ඇතැම් දුර්වලකම් නිසා එහි රසවින්දනයට බාධා පැමිණෙන බවට උදහරණ දැක්විය හැකිය. නාට්‍ය පෙළ ගෙන බලනවිට කාව්‍යමය හැඟීම් ජනනය කරනුවස් එහි ඇතැම්විට උපයෝගීකර ගෙන ඇති කොටස් වල අදහස් ප්‍රකාශනය පිළිබඳ දුර්වලකම් දක්නට ඇත. ඇතැම්විට මේ යෙදුම් එලෙස යොදලන්නට නාට්‍ය කර්තෘ අදහස් කර ඇත්තේ ගීයේ ලයාන්විත බව රැකීම, අර්ථයට වඩා අවශ්‍ය බව සිතූ නිසා වන්නට ඇත. එහෙත් හුදු ගීතරසය නොව ඒ ආශ්‍රයෙන් නාට්‍යයේ මුඛ්‍ය රසයම ප්‍රේක්ෂකයකු අපේක්ෂාකරන හෙයින් මේ යෙදුම් දුර්වල බවක් දක්වන බව කිවයුතුව ඇත. උදහරණයක් වශයෙන් සිංහයා ගම්වැදීමෙන් ඇතිවූ භීතිය ප්‍රකාශ කරන තැන ගම්වැසියෙන් මුවට නංවන ගීය දැක්විය හැකිය. එම ගීතය ඒ අවස්ථාවේ දී යොද ඇති අන්දමත් එය ගයන නළුවන්ගේ රඟපෑමත් ඉතාමත් උසස් තත්වයක ඇති බව පිළිගනිමි. එහෙත් කථාවට වඩාත්ම අදල වන්නේ එම ගීතය මගින් සිංහයා පිළිබඳ භීතිය වැසියන් තුළ ඇතිවූ අන්දමත් ඒ මගින් සිය අඹුදරුවන්ගෙන් වියෝවුණු සිංහයා තුළවූ භයානක වේශය දැනවීමත්ය. එහෙත් ඒ වෙනුවට කාව්‍ය රචකයා වැසියන් මුවට නංවන

"වනයෙන් පැමිණුනු බියකරු මීගිඳා
ලැවගින්නක් සේ පැතිරෙන්නා"

යන වචන ඇත්ත වශයෙන්ම අර්ථවිරහිත කීමකි. ව්‍යාකරණදෝෂත් පද යෙදීම පිළිබඳ ගතානුගතික දෝෂත් සෙවීම කාව්‍ය රස වින්දනයට බාධකයක් බව සැබවි. එහෙත් ඉන් අදහස් කරනු ලබන්නේ අදහස් නොපැහැදිළි ලෙස ඉදිරිපත් කිරිමටත් කෘතිම වාග්මාලාවන්ටත් දෘශ්‍යකාව්‍යය ඉඩදිය යුතුය යන්න නොවේ. ලැව් ගින්නක් සේ පැතිරිය යුත්තේ මීගිඳා නොව මීගිඳාගෙන් එළවුණු බියයි. එය කිසිම හැඟීමක් ඇති නොවන විකෘති යෙදීමකි.

සිංහබාහු නාඩගමේ තවත් දුර්වලකමක් ලෙස පෙනියන්නේ පොතේගුරු වැනි චරිතයන් නාට්‍ය මැදට පැමිණ පමණට වඩා ගැටීමයි. මින් නාට්‍ය රසය ප්‍රේක්ෂකයාගේ බුද්ධි විකාශනයද ආශ්‍රයෙන් අඛණ්ඩව ගලායෑමට බාධකයක් එල්ලවේ. දෘශ්‍ය කාව්‍යයක දෘශ්‍ය – ශ්‍රව්‍ය, සූච්‍ය වශයෙන් කොටස් දෙකක් ඇතිබව ධනංජය දශරූපයෙහි සඳහන් කරයි.

ද්වෙධා විභාගඃ කර්තව්‍යඃ සර්වස්‍යාපි වස්තුනඃ
සූච්‍යමෙව භවෙත් කිංචිද් දෘශ්‍ය ශ්‍රව්‍ය මථාපරං

මෙහි එන සූච්‍ය යනු කිසිවකු විසින් නාට්‍යයේ රඟදැක්විය නොහැකි, එහෙත් නරඹන්නා දැනගත යුතු කොටස් ප්‍රේක්ෂකයාට කියාපෑමයි. මෙම නාඩගම්වල කරනු ලබන්නේ පොතේගුරු මගින්. එහෙත් මින් අදහස් වන්නේ පොතේගුරු පමණට වඩා නාට්‍යය මැදට කඩාපැන නරඹන්නාට සිතාමතා ගතහැකිදේත්, නාට්‍යයේ චරිතයන් මගින් දැ

වෙන දේත් පුනපුනා කීම අවශ්‍යය යන්න නොවේ. බුද්ධි විකාශනයට හැකි හැම ඉඩක්ම සපයමින් ඉතාමත් අවශ්‍ය කොටස් පමණක් නාට්‍ය රසයට බාධකයක් නොවන ලෙස, එයට රුකුලක් වන ලෙස කියා පෑමය. එහෙත් සිංහබාහු නාඩගමේ සමහර තැනෙක පොතේගුරු දක්වන දෑ නළුවන්ට පහසුවෙන් අභිනයෙන් දක්විය හැකි දේය. සිංහබාහු ගල්ලෙන බිඳ, ලෙන්දෙර හැර සියමවත් නැඟණියත් කැටිවගෙන පළායයි. සිංහයා වනයේ සිට පැමිණෙයි. වී ඇති දෙය දකියි. අභිනයෙන් ඒ බව දක්වයි. ''ගල්ලෙන බිඳලා............

ලෙන්දෙර හැර ලා............

ආ වශයෙන් සිංහයා මුවට නංවන ගීතය මේ අවස්ථාවේදී සුදුසු හැඟීම් ද දැනවීමට සමත් වෙයි. එහෙත් පොතේගුරු ඒ මැදට පැන ප්‍රේක්ෂකයාට වටහාගැන්මට අපහසු අමුතු දෙයක් කියන්නාක් මෙන් නාට්‍යයේ සිදුවන දෙයම විස්තර කරයි.

පුරුදු පරිදි වනයෙන් සොයාගෙන
නෙක් ගොදු රූ
මිගිඳා එයි සතොසින් නොදැන
වූ දේ නපු රූ
දැක ගල පසෙක වැටි ලෙන
හිස්ව තිබ් අයු රූ
දැඩි සොවින් ගොස නගයි වන
පෙත කර දදු රූ

මෙවැනි දුර්වල කොටස් බොහොමයක් පසු දර්ශනවලදී නිෂ්පාදකයින් සපාහැර තිබීමෙන් පෙනියන්නේ ඒ බව ඔවුනට මැනවින් අවබෝධ වී ඇති බවය. මෙ හැර රඟපෑම වැනි අංගයන් තවත් වැඩිදියුණු කරගතයුතු අවස්ථාවන්ද එමට ඇතිබව කිව හැකිය.

මෙවැනි තැනින් තැන සුළු දෙස් දැකිය හැකි වුවත් සාමාන්‍යවශයෙන් ගත්කල සිංහබාහු නාඩගම ඇත්ත වශයෙන්ම මනමේ නාඩගමට වඩා දැශ කාව්‍යයක් වශයෙන් අගය කළයුතුබව වටහාගැන්ම නම් අපහසු නැත.

මනමේ නාඩගමේ මෙන් නොව ගායක පිරිස ආධාර කරගෙන සිංහබාහු නාඩගමේ දී රචකයා තමාගේ පරමාර්ථය ප්‍රේක්ෂකයාට දන්වා එම පරමාර්ථය ඉෂ්ටකරගනු පිණිස රඟුමේ හැම අංග යක්ම ඒකාබද්ධකරගත යුතු බව දැනවීමට අවස්ථා-වක් ලබාගෙන ඇතිබව පළමුවෙන් කිවයුතුය. මා මෙහි පරමාර්ථය යනුවෙන් අදහස් කරනු ලබන්නේ හුදෙක් පැරණි ගී කථාපුවත සැකෙවින් දක්වීම නොවේ. එවැනි අවස්ථාවක් මනමේ නාටකයේ නම් පොතේගුරු මගින් ඉදිරිපත්කර ඇත.

පොරණ දඹදිව පසිඳුවර බරණැස රජුගෙ
පුත් මනමේ කුමරු සොබ නා
ස ර ණ කර රාජගුරු දියණි රුසිරෙන් යුත්
සිය පුරයට ගෙන ය නා
ක ර න දනමන ලොලා එකුමරි වැදිරජු
දැක ඔහුට අනුරාගෙ නා
ද ර ණ තැන ලැබුමටා පාමුපෙර ඇදුරු
පෑ පිළිවෙල නොකඩම් නා

එහෙත් සිංහබාහු නාඩගමේ ගායක පිරිස, ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියට ගෙන එන්නේ එහි මුඛ්‍ය රසයට අදාළවන පුවතයි. එම පුවතේ එන චරිත සංඝටනය මගින් නිෂ්පාදනය වන රසය පිළිබඳ ඉඟියක් දක්වීමට එය සමත්ය. පසුව ඉදිරිපත්වන හැම දැක්මක්ම එය කුළුගැන්වීමට යොද, ඇතිබව ඉන් අවබෝධ කර ගත යුතුය. මේ කොටසේ ඇති වැදගත්කම අවබෝධ කර නොගැනීමෙන් ''සිංහබාහු'' විවේචනයට භාජනයකළ විචාරකයින්, සමහරක් නොමඟ ගොස් ඇත. පසුව එන සුප්පා දේවි, සිංහයා වැනි චරිත ප්‍රේක්ෂකයාට හඳුන්වා දීමේදී ඒවා නාටකයට අනුචිත බවක් හෝ ඒවා මුවට නංවන වාංමාලාව දිගවැඩිබවක් හෝ දක් වන්නේ මේ කොටස අනුව ඒවා ගැන කල්පනා කිරීමට ඔවුන් නොපෙළඹෙන බැවිනි. ගායක පිරිය මුවින් පිටවෙන මේ වදන් මගින් පසුව කරලිගත කරවන සිංහයා හා සුප්පා දේවි වැනි චරිතවලින් පිටවන අදහස් ආශ්‍රයෙන් නාට්‍ය රස විඳීමට සැරසීමට අවස්ථාවක් ලැබෙයි

වියොවින් වියරු වැටුණු එ රුදු කෙසරින්ද
දැක පුතුගෙ වත
තුරු හිසින් නැඟි
සේ තරින්ද............
පුතු සෙනෝ මස්නහර හම සිඳ
ඇට සොයා ගොස් ඇට තුළට වැද
ඇට මිදුලු මත රඳා සිට දුක්
දෙයි නිබන්ද............

නාට්‍ය රචනයේ සම්පූර්ණ රසය විහිදයන්නේ මේ පිතෘස්නේහය කේන්ද්‍රස්ථාන කොටගෙන යැයි කිවද නිවරදය.

සිංහයාගේත් සුප්පා දේවිගේත් ගීතවල එන ශබ්දරසයත් අර්ථරසයත් එක්ව ඒ ඒ චරිතයන් ගැන මෙන්ම ඒවා ගැටීමෙන් ඇතිවී ඇති තත්වය ගැනද ඉඟිකිරීමට සමත්ය.

''දසදෙස ඉන්ද්‍රා වෙමි මම සිංහ රාජ මෘගෙන්ද්‍රා'' වැනි වචනවලින් සිංහයාගේ රෞද්‍රවේෂය මෙන්ම ''අඹු දරුවන්හට නරවෙස් දරණා, නැත වනයෙහි මා හැර අන් සරණා'' යන වදන්වලින් ඔහුගේ සිතතුළ නාට්‍යයේ එන අන් චරිතයන් ගැන ඇති හැඟීමද ධ්වනිතය.

''වළකන ලෙස උවදුරු නෙක වගවලසුන්ගෙන්
පැමිණෙනා
තබනෙමි ලෙන්දෙර තරකර ගල් පුවරුවකින්
තිරසර''යි

ඔහු .. කියන්නේ එහි වාච්‍යාර්ථයට වඩා තමාගේ ආධිපත්‍යය නිසා ඔවුන්තුළ ඇතිවන නිදහස පිළිබඳ සිතිවිලිවලට පිටතට පියඹා යන්නට නොදෙන අයුරක් අභවමිනි. පසුව එන අවස්ථාවකදී සිංහබාහුගෙන් සිංහයා විගස නොඒමට කරුණු විචාරු කල ඔහු පවසන වදන් අපට මෙහිදී සිහිවෙයි.

නැත පියාණෙනි කිසිදු මනදෙළ
සමාවුවමැන දෙසක් වීනම්
වෙසෙන සඳ මේ පාලු ලෙන තුළ
නෙක් දිසා සිත පියඹායයි............

සුප්පා දේවියගේ මුවට නංවන ගීතයෙන් ඇගේ චරිතය පිළිබඳවත් එය අන්වරිත හා ගැටීමෙන් ඇති වී ඇති ගැටළු පිළිබඳවත් අවබෝධයක් ප්‍රේක්ෂකයාට ලැබෙයි.

දැසලෙසේ මේ දරුවන් නොලසේ
හද වඩා ගනිමින් සුවසේ............
නැතලොවේ අන් රසඳුනා
ආදරේ සේ සුවදෙනා............

පතිභක්තියත් දරුසෙනෙහෙයත් එකකට එකක් එරෙහිව සිට ඇය ඉදිරියට පමුණුවන ගැටළුවක් පිළිබඳ පූර්වනිමිති දක්වන්නකි මෙය.

අප මොහොතේ කිම් කරනෙම්දෝ
පුලාවී මග නොපෙනේ.
යන්නට වේ දූන් සැමියා හැරා
වනයෙන් මේ පුතු සමගං
දරුවන් දෙදෙනා හට සෙත් ලැබෙනා
මග ඔස්සේ යායුතු වන්නේ............
දෙවියන් බාරයි මා සමිඳා
මා වෙත නොවතුය කෝපා.

සිංහබාහු සිය මවටත් නැගණියටත් ගල්ලෙන හැරයන්ට ඇවටිලි කළ කල සුප්පා දේවිගේ මුවට නංවන මේ බස්වලට පසුබිම සැකැස්ම ආරම්භයේ දී සිදු නොවේද? සිංහබාහු - මනමේ නාඩගම මෙන් සංකීර්ණ බවක් දක්වන කලාකෘතියක් නොවේයයි සමහරු කියන කීම මේ නිසා පිළිගැනීම අසීරුය. මා නම් එහි දකින්නේ කාව්‍යයකින් අපේක්ෂා කළහැකි අන්දමේ කලාත්මක සංකීර්ණත්වයක් මනමේ අභිබවා යමින් ගැබව ඇතිබවකි. මනමේ නාටකයේ කුමරාගේ හෝ කුමරියගේ මුවට නංවන ගීතයන්හි හුදෙකලා වටිනාකමක් ඇතත් මුඛ්‍යරසයට එතරම් අදාළ බවක් පළවේද?

නන් සිරින් වොරැඳි බරණැස් පුරයේ – තෙදයුත්
උතුම් භූපාලනා මා පිය වේ
වී එතරා සිප්සයුරා – ධනු ශිල්පේද යුදයට
නෙකකඩු හරඹද උගත්තෙමිය මමනැණයෙන්
සිතුලෙද,

මනමේ නාටකයේ වස්තුව අනුව කුමරිය පළමුව හඳුන්වා දීම වුව එතරම් අවශ්‍ය බවක් නොපෙනේ. ඇගේ චරිතය කුමරාගේ චරිතය හා ගැටෙන්නේ ''සිංහබාහු''හි මෙන් නාට්‍යාරම්භයේ සිට නොව මැද සිටය. එහෙත් සංගීතමය වටිනාකමක් ඇතද ගීතයක් මුවට නංවා කුමරිය මුලදී ඉදිරිපත් කිරීමෙන් වී ඇත්තේ එහි කලාත්මක බවට පළුද්දක්යැයි කිවහැකිය. එය හුදෙක් නිෂ්පාදකයා වෙළඳ භාණ්ඩයක් ප්‍රදර්ශනය කිරීමට දරණ තැතක් වැනි කෘතිම උපයෝගයක් ලෙස පමණි මටනම් හඳුනාගත හැක්කේ. පොතේගුරු ඉන්නිසයේ සඳහන් කරන්නේ කුමරියගේ රුව දක්වන පිණිස රැඟුම නවතා ඇය සබයට ඇරපාන බවකි.

ලප නොමවන් සඳසේ සොමි ගුණෙනා
ආදර දිනනා සිසු සැවොමා
රාජගුරුන්ගේ යුත් නැණ බෙලෙනා
වෙමි මම සුවවා දූ කුමරි

මින් පෙනියන්නේ සිංහබාහුවලදී මෙන්නොව රචකයාගේ ප්‍රධාන පරමාර්ථය වී ඇත්තේ රසය වර්ධනයට අදාළ අංගයන් පැරණි ශෛලියෙන් ගෙන දක්වීමට වඩා පැරණි ශෛලිය හැකිතරම් දුරට අනුගමනය කිරීම බව පෙනේ. මේ දුර්වලකමෙන් සිංහබාහු බොහෝදුර මුක්තය. 'සිංහබාහු' කාව්‍යරසයට පමණක් සීමා වූවක් ලෙස දැකීමට සමහරවිට ඇතැම් විචාරකයන් නොමඟ යන්නට ඇත්තේ ගීත මගින් මිස ශෛලිගත හෝ සාමාන්‍ය ව්‍යවහාරයේ එන දෙබස් මගින් කැරෙන සංවාදයන්ට එහි එතරම් තැනක් නොලැබෙන නිසා වන්නට ඇත. එහි කාව්‍ය රසය පමණක් දැකීමට මෙය හේතුභූත විණිනම් එය පෙරදිග නාට්‍ය මූලධර්ම නොදැන කරනලද වරදක් ලෙස දක්විය හැක. ප්‍රේක්ෂකයා වෙත ඕනෑම අංගයක් වාහනය කර ගැන්මට පෙරදිග නාට්‍ය ශිල්පියාට නිදහස ඇත. මෙහිදී වැදගත් වන්නේ අවශ්‍ය හැඟීම්ගෙනයීමට ඒ කුමන අංගයක් සමත්වී ඇද්ද යන ප්‍රශ්නය පමණි. එම ගීතයන් රසයට බාධකයක් නොවී එය ගලායෑමට ආධාරයක්

වේද යන්න පමණි. බටහිර විචාරකයින් අතර වුව නාට්‍ය රචනයක ඒ ඒ අංශයන්හි ඇතිවිය යුතු ඖචිත්‍යය (Plausibility) ගැන වාදයක් නැත.

සිංහබාහු නාඩගමේ එන ගීතයන් බොහෝම යක්ම ඉතාමත් තියුණු හැඟීම් දනවීමටත් ඒවායේ උච්චස්ථානය දක්වීමටත් මැනවින් යොදගෙන ඇතිබව කිවයුතුය. එවැනි වටිනාකමක් නැති ගීතයන් ඇතොත් ස්වල්පයකි. (මේවා සමහරක් පසු දර්ශනවලදී ඉවත්කර තිබුණි) මනමේ නාටකයේ එන ශෛලිගත දෙබස්මගින් එවැනි ආධාරයක් නාට්‍යරස උද්දීපනය කිරීමට ලබාගැනීම, අසීරුව පැවැතිණ. මනමේ නාටකයේ වැදි රජත් මනමේ කුමරාත් අතර ඇතිවන වචන හුවමාරුව මෙයට කදිම නිදසුනකි.

වැදිරජ – වහා තාගේ කඩුව හා දුනු හී බිමදමා
මට නමස්කාර කරව

මනමේ – වහසිබස් නොදෙඩව, වනචරය තා
හා තාගේ මේ වැදි සෙනෙග එක හී
පහරින් සුණු විසුණු කර දමමි.

මෙහි වැදිරජ තුළ මනමේ කුමරුගේ මාන්නය ගැන අනුකම්පාවකුත් එමෙන්ම එහි ඌනත්වයක් නොදක්වීම ගැන කෝපයකුත් පහළවූ බව කියන්නට වැයම් දරා ඇතත් සිංහබාහු නාඩගමේ එවැනි අවස්ථාවන්හිදි තරම් තියුණු ලෙස එම හැඟීම් පිළිබිඹු නොවේ. ගම්වැදුණු සිංහයාට සිංහබාහු කුමරු මුණගැසුණුවිට ගීතයෙන් හුවමාරුවන, දෙබස් මීට වඩා තියුණු රසයක් ගෙන දෙයි. පළමු සිංහයාගේ රුදුරු ගතිය ඉන් ධ්වනිත වෙයි.

වටිලා සක්විළ පෙරළා දෙරණත
සකලා ලොව ගොස් සොයමි සොයමි.........
මඩිමි ඉරමි
නියපහුරින්ගෙන රුදිරය බොන්නෙමි
කන්අඩි පුපුරන නාදෙන් හඬලමි.

හුරුබුහුටි තරුණයෙකු බව දුටුවිට ඔහුතුළ මද අනුකම්පාවක් ඇතිවෙයි. ඒබව ගීතයේ වචන මාලාව මෙන්ම ලයද වෙනස් කිරීමෙන් ඇඟවේ.

හුරු බුහුටි තරුණයෙකි
බාහුබලයෙන්ද යුත්
මා අතින් මරණයට පැමිණෙන්නෙ බෙදයකි

සිංහයා සිංහබාහු තමා පුත්‍රයා බව හඳුනාගැන්මෙන් පසු වඩාත් සංතාපයට පැමිණෙයි. හැඩි දැඩි චරිතයක මුදුමොලෙක් හැඟුම් ඇතිවන අයුර ප්‍රේක්ෂකයාට කිසිම අස්වාභාවික පරිසරයක සේයාවක් නොදක්වා ධ්වනිත කොට දක්වීමට ගීතයන් සමත් වී ඇත.

සිංහබා නම් මේ – ම පුතා නොවේදෝ
දෑසට පෙනෙනා – අදහමි කෙලෙසා
සොයමින මා ආවද වන පෙතටා
කැටුවද මව හා සුරතල් නැඟනිය
මා මරණට ආ නරයෙකි සිතුයෙමි
බිය නොව සිපගන්නට දෙන් අවසර

එහෙත් සිංහයාගේ පුත්‍ර සෙනෙහෙයෙන් පලක් නොවෙයි. සිංහබාහු, යුතුකම – පිතෘසෙනෙහෙය අතර ගැටීමකට හසුවෙයි. සිංහයා ඔහුගේ ඔළමොළ කම ගැන කෝපවේ.

මා මරණට දූන් එන්නේ මෙලෙසා
ඔද වැඩි හින්ද දෝ යෞවනයෙන්
මානය බිඳ හැර ලන්නෙමි මෙවරා
දෙන්නෙමි දඬුවම් ඔළමොළ කමටා

මේ අනුව බලනවිට ගීතයන් චරිතයන් මුවට නැංවීමෙන් මනමේ නාටකයෙන් පියවරක් ඉදිරියට තැබූ රචකයා තියුණු හැඟීම් ප්‍රකාශනයට එය වාහනයක් කරගෙන ඇති බවක් දැකිය හැක. ප්‍රේක්ෂකයාට මේ ආශ්‍රයෙන් නාට්‍ය රසය විඳීමට ඇතිඑකම බාධකය ගීතයන්හි අඩංගුවන පදවල වාච්‍යාර්ථය එතරම් වැටහී නොයාම විය හැකිය. එහෙත් වාච්‍යාර්ථය කාව්‍යයක මෙන්ම නාට්‍යයකද එතරම් දුරට බලපාන බවක් කිවනොහැක. චීනයේ නාට්‍යයන් බැලීමට නොව ඇසීමටයන බව සාමාන්‍ය ජනයා පවසන්නේ සාමාන්‍යයෙන් අර්ථබිණිය නොහැකි වචනද ඊනෑ පදම් අඩංගු පෙළක් අන්තර් ගත වුවත් නළුවන්ගේ රඟපෑමේත්, නිෂ්පාදක යන්ගේ නිෂ්පාදනයේත් දක්ෂකම් ආශ්‍රයෙන් එහි වාච්‍යාර්ථය කෙසේ වෙතත් ධ්වනිතාර්ථය වටහා ගැන්මට ඊටුනට හුරුපුරුදු බව අඟවන්නාක් මෙනි. ජපන් නෝ කබුකි වැනි නාට්‍යයන්හිද භාවිතාවන වචන බොහෝ විට අමුතුම කාව්‍යමය භාෂාවකට හිමිකම කියයි. ප්‍රේක්ෂකයා සහෘදයකු වීමේ වාසනාව අත්‍යාවශ්‍යයැයි පැරණි නාට්‍ය විචාරකයන් කියා ඇත්තේ මේ හෙයිනි.

ස්වාසනානං සභ්‍යානං රසස්‍යාස්වාදනො භවෙත්
නිර්වාසනාස්තු රංගාන්ත කාෂ්ඨ කුඩ්‍යාශ්මසන්තිභඃ

නාට්‍යයේ රසය විඳිය හැක්කේ ඊට වාසනා ඇත්තවුනට පමණි. නැත්තවුන් රඟහලේ ඇති ලී – ගල් – බිත්තිසේය. මින් අදහස් කරන්නේ ඔවුන් පතපොත උගතුන් වියයුතුය යන්න නොවෙ රසවතුන් වියයුතුය යන්නයි. දනට අපරටෙ ධ්වනිතාර්ථයෙන් පොහොසත් කාව්‍යයන් වැඩි කොට සොයාගත හැක්කේ උගතුන් අතින් ලියැවෙන කාව්‍යයන්ගෙන් නොව පොදුජනයා විනෝදස්වාදය සඳහා බිහිකරන කාව්‍යයන්ගෙන් බව අපි දනිමු.

සිංහබාහු කථාව නාට්‍යෝචිත ලෙස ගළපා ගැන්මේ දීද රචකයා දක්වා ඇත්තේ ප්‍රවේශමෙන් සිය වචන, උපමා රූපකාදි අංගයන් තෝරාබේරා ගෙන කවියෙකු කාව්‍යයක් ගෙතීමේදී දක්වන දක්ෂකමය. මෙය මැනවින් වටහා ගැන්මට නම් සී. දෙන්. බස්තියන් වැනි විචාරකයෙකුගේ සිංහ- බාහු නාඩගමේ ආකෘතිය සමග මෙය සසඳා බැලිය යුතුය. සී. දෙන්. බස්තියන් නම් රචකයා නාට්‍ය රසය ගැන එතරම් ගැඹුරු හැඟීම් නැත්- තෙක් විය. හේ නාට්‍යෝචිත සිද්ධීන් ගළපා මුඛ්‍ය රසයක් කුළුගැන්වීම පසක තබා මහාවංශ කථා ප්‍රවෘත්තිය එලෙසින්ම හැකි හැම අවස්ථාවකදී කරලියට නංවන්නට තැත්දරූ බවක් පෙනෙන්නේ එහෙයිනි. ඔහු වඟුරට නරනිඳු මාලිගාවේදී සුප්පා දේවිය උපත ලැබූ තැන් සිට විජයාවතරණය දක්වා ඇති හැම ප්‍රවෘත්තියක්ම අනුපිළිවෙලින් ප්‍රේක්ෂකයා ඉදිරියට පමුණුවයි. දෘශ්‍ය – ශ්‍රව්‍ය සුව්‍ය භේදය අනුව නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවන් තෝරා ගැනීමක් එහි නැත. එහෙත් නාට්‍ය රචනය ඇත්තවශයෙන්ම කාව්‍යරචනයක් බව දත් රචක- යෙකුට එවැන්නකින් සහෘදයකින් යුත් ප්‍රේක්ෂක- යන් තෘප්තිමත් කිරීමට නොහැකි බව වටහා ගැන්ම අසීරුද නොවේ. සිංහබාහු නාඩගමේ කාව්‍ය රසය මේ වැටහීමෙන් යුතුව ක්‍රියාකළ නිසා වඩාත් උද්දීපනය වී ඇති බව වටහා ගැන්ම පහසුය. ''ප්‍රතිඥායෞගන්ධරායණ'' වැනි සංස්- කෘත නාට්‍යයන්හි පවා මේ අතින් දක්නට ලැබෙන දුර්වලකම් අනල්පය. සිංහල නාට්‍යකලාව දෙස බලනවිට විශේෂයෙන්ම ජෝන් ද සිල්වා වැනියන් නාට්‍ය රසයට අනුචිත දේ තෝරා තිබිණ. ඉවත දැමිදට වසා එහි බාහිර අලංකාරය හා කථාවස්තුවට අදාළ නොවන දේ පවා ඇඳාගැනීමට උත්සාහ දැරූ බව පෙනේ. දස්කොන් නාට්‍යයේ ප්‍රස්ථා- වනාවේ කථාශරීරය සැකෙවින් දක්වා ඔහු මෙසේද කියයි. ''නාටකය අලංකාර කිරීම පිණිස ඒ කාලයේ විසූ ප්‍රධානජනයාද ඊට අන්තර්ගතකර ඇත. මෙම නාටකය ගොතන්නට මට කල්පනා වුනේ අන් මහජනයා බුද්ධාගම සිංහල ජනයා විසින් වැළඳගනු ලැබුවේ කෙසේද? මොන කරුණු පිටද යනු නොදන මුලාවී සිටින බව පෙනී සියරටේ කථා පළමුවෙන් දැන ගැනීමෙන්...... ඉංග්‍රිසි උගත් සිංහල ජනයා මෝහයෙන් ක්‍රියා කරන නිසාත්ය'' (දේවානම් පියතිස්ස චරිතය –ජෝන් ද සිල්වා).

එහෙත් 'සිංහබාහු' හි රසපෝෂණය සඳහා අවශ්‍ය අවස්ථාවන් තෝරාගැන්ම කර ඇත්තේ නියම කවියකු ලෙසය. කර්තෘවරයාගේ පර- මාර්ථය වී ඇත්තේ සිංහබාහු චරිතයේ ග්‍රහණයෙන් මිදී සිංහබාහු විමුක්තිය සොයාගිය ගමන පිළිබිඹු කිරීමයි. එහිදී ඔහුට නානා ගැටළුවලට මුහුණ පාන්නට සිදුවෙයි. පිතෘ ප්‍රේමය. මව තුළ පති භක්තිය හා දරක ප්‍රේමය නිසා ඇතිවන සංඝට්ටනයේ ප්‍රතිඵල, නැඟණිය තුළ පියාට ඇති අධික ලැදියාව, වඟුරට වැසියන් කෙරෙහි ඇති යුතුකම වැනි හැමකක්ම ඔහුගේ චරිතය කෙරෙහි බලපායි. මේ සංඝට්ටනයන් මගිනි නාටකයේ මුඛ්‍යරසය ඇතිවන්නේ. රචකයා ඒ රසය කුළුගැන්වීමට අවශ්‍ය නාට්‍යෝචිත අවස්ථාවන් පමණක් කරලියේ දක්වයි. එය තියුණු කිරීමට අවශ්‍ය අන් ප්‍රවෘත්තීන් ගීතයන් හා සංවාදයන් මගිනුත්, පොතේගුරු මගිනුත් ගෙනහැර පායි. සිංහබාහු ගේ මානසික සට්ටණයන්ට මුල්තැන දෙන සිද්ධීන් වැළකි මුළු නාට්‍යයේම දක්නට ලැබෙන්නේ. එම සට්ට- නයේ ඒ ඒ අවස්ථාවන් නාටකයේ පිළිබිඹු වන්නේ උචිතබසිනි.

කුමක්දෝ මේ පාපේ ලෙනේ මේ විසීමේ
සෙතක් දෝ –
මැණියනි කිව ඔබ බස් අසා
නොපමාව යායුතුය.
මේ ලෙනෙන් ඔබ දෙදෙනා
මා සමග යායුතුය
වනවාසෙ හැර දමා
නරවාසෙ සොයමිනා
අප දෙදෙන හට උරුම
ජීවිතය මේ නොවේ.

ජවනිකාවන්ට කථාව බෙදී ඇති ආකාරයද මෙයට ස්ඵුට කරවයි. ගිරිලෙන් වාසය නම් 1 වැනි අංකය සිංහබාහු චරිතය හසුවී තිබුණු දඩි ග්‍රහණයන් ඔහුගේ නිදහස සීමා වී තිබීමත් දක්වයි. ලෙන හැරයාම දෙවැනි අංකයයි. එය ඔහු ලැබූ අස්වැසීම දක්වයි. තුන්වැනි අංකය සිංහයා මැරීමයි. ඉන් නිදහසටත් විමුක්තියටත් එල්ල වුණු හැම බාධාකයක්ම මූලෝත්පාටනය කොට සිංහබාහු චරිතය නියම නිවහල් දිවිය සොයාගත් අයුරු දක්වයි.

ඉහත සඳහන් පරිදි කල්පනා කරන කල සිංහබාහු නාඩගම ආපසු පියවරක් ලෙස නොව මනමේ නාටකයෙන් ඉදිරියට තැබූ පියවරක් ලෙසම අප සැලකිය යුතුය. එහි කාව්‍ය රසය ජෝන් ද සිල්වා වැනියන්ගේ නාට්‍යයන්හි තැනින් තැන දක්නට ලැබෙන අන්දමේ රසයක් නොවන බවත් දෘශ්‍යකාව්‍යයකට අවශ්‍ය, අඛණ්ඩ අන්දමින් ගලා යන්නක් බවත් රඟපෑම වැනි සමහර අංගයන්හි දුර්වලකම් තවතවත් සකස්කොට ගත හොත් කර්තෘ අදහස්කර ඇති පරමාර්ථයේ වැදගත් කම වඩාත් අවබෝධකර ගැන්මට හැකිවන බවත් අවසාන වශයෙන් සඳහන් කළයුතුය.

පහත රට කෝලම් නැටුම්

තංගල්ලේ ඇස්. එච්. සච්රිස් සිල්වා

රටේ අතීත ජන ප්‍රවාදය සමඟ එන පුරාවෘතයන් කීපයයෙක රක්ෂා ස්ථානය ලෙස ගත හැකිය පහතරට නැටුම් තුළ එන කෝලම් නැටුම.

ජාතිය සමග එමින් එහි චිත්තින් රඳුණු මේ කෝලම් කවරදක, කවුරුන් නිසා කුමකට ආදී යෙන්ම බිහි වි දූයි යෙවූ කෝලමෙහි එන අර්ථය සපුරා දැනගන්නට හැකි වන මාවතය.

පෙණෙන තරමේ ඇතින් ඇවිස්සුව, කෝලම් උපත ලැබෙන්නේ ''වාහ'' නම වූ නිරිදු සමයෙහි කෝලම් උපතෙහි එන පරිදි ''වාහ'' රජුගේ බිසවට ගැබ් ඇත්ති දෙලක් උපන. කෙළි සිනා නැටුම් දකිනු රිසි වූ ඈ ඒ බව රජුට කිවාය. රජු දෙල සන්සිඳවනුව, නැටුම් ගැයුම් වැයුම් ඈ විවිධ ව කර වූය. එය බිසව සිත්නොගත්ති ඒවා අපිරි කළාය. ඒ බව කෝලම් උපතෙහි කියවෙනුයේ මෙසේය.

වසී රටින් රට සිට චිත් අපි රී
නිසී මලක්කම් දමමින් බහු රී
රසී ගණන් අල්ලා මිණි ගිගි රී
සිසී කියා එබිසව විය අපි රී

දෙල සන්සිඳුවනුව කළ මෙනෙක් දෙයින් පිහිටක් නැත්තේ ''මෙහි ලා කුම්කරමු'' දූයි රජු ඇමතින් පිළිවින. ඇමති බස් ගෙන රජු කෝලම් නැටුමක් කරවූය. බිසවගේ දෙල සන්සිඳින. මේ පුවතට සාධක දෙනකෝලම් උපතේ එන කවිය මේ.

වද ළ බස් පිළිගෙන රජු එදි නේ
සද කැපූ කෝලම් නොව පම ණේ
නද සිතින් රහ දූක් වූ සදි නේ
එද බිසව දෙල දූක සන් සිඳු නේ

වඩු දන නොපමණ කැඳවා එතන ට
දඬු කප්පා පලවාදී ඔහු හ ට
අඩු නොව පතිරුව නිසි රිසි විලස ට
දඬු රුව කෝලම් කැප්වූ එමවි ට

ආදිම කෝලම් නැටුම මේයයි ගත් විට කෝලම ආදියෙන් ම, දඬු රුකපා ඉන් කළ බව පළවේ. රුකඩයෙන් උපන් මේ කෝලම, එ ද ජනයා අතර පිළිගැනී එය රුකඩ නොව, මිනිසුන් නටන කලාවක් කරන්නට යුතුයැයි සම්මත විය. එසේ ලත් දියුණුව යටතේ මනමේ ,සඳකිඳුරු ඈ ඉපැරණි කෝලම් බිහිවිය.

කෝලම් බවට පැමිණ එසේ නොනැසෙන අගයක වූයේ, එ ද සමාජය තුළ කැපී පෙණුන, මිනිසාගේ විශෙෂතාය. එම විශෙෂ තා අතරේ ලා සලකන කල මුදලිවරයා රජයෙන් ලත් බහු බල යටතේ, එදත් මහ විශෙෂයෙකි. කොතෙක් විශෙෂ ද කිව, ඔහු හිරු දෙවිමෙන් මහා තේජවත් විය. මිනිසෙකු නොව දෙවියෙකු බඳුව ගරු සරු වූ මොහු ,ඇතැමුන් ඇමතුවේ, ''මුදියන්සේ'' යන්නට ම ''හාමුදුරුවෝ'' යනුද එක් කරමිනි.

මේ බලගතුවේ විශෙෂ විශිෂ්ට බව දුටු එකල අය කෝලම තුළට වී, මුදලි තේජාව, හරියට මවා

පෙන්වීමේ මහ ආයාසයක විය. සාර්ථක වූ එ ම ආයාසයේ ඉෂ්ට ප්‍රතිඵලය ය මුදලි කෝලමේ වූ නැටුම. එ ම කෝලමා එන විට, කියන මේ කව අතරින් ඔහුගේ නැටුම් සැරසුම කෙබඳු දැයි නිශ්චයේ දැකිය හැකිය.

ගිරි සාද මෙ සිරි කගය උර දර මී ත්තේ
මැති දුන් ගේ සිරසට ගැසූ පනාව දිලිසෙ ත්තේ
මැති දුගෙ ගත පලඳින ඒ කබාය දිලිසෙ ත්තේ
මැති මුව පිරි මැද මැද ලෙන්සුව කර ල ත්තේ

කෝලම් නැටුමෙහි කෂ්ටයන් තුළවුව අද නැති, මෙ ම මුදලි කෝලම මෙන් ම, නෂ්ට වූ තව විශාරද නැටුමකි. ''ලියනරාළ'' යන කෝලම. මෙ ම කෝලම නැටුම තුළ පණ ගැන් වූයේ, එ ද සමාජයෙහි ඔහු ද බොහෝ බල කාර වූ නිසා යයි සිතිය හැක.

ලියන රාළ නැටුමට, සබ බලා එන විට ගෙන එන බස්තම, ඔහු සතු එ ම විශෙෂ බලකාරබවේ මහ ලකුණය. බලය ඔහු තුළ නොව බස්තම තුළයයි කියන තරමට නැටුමේදී ඔහු බස්තම අගය කළේය. ලියනරාළ සබයට එන කල කියන කවක්ය මේ.

පනිවිඩ කරවනා ලෙසට සබයට එයි එවි වා
සතහට වැර සැර කරමින් බස්තම ගෙන අත වා
එම විට එයි සැරසිගන ලියනරාළ සොඳ වා
මෙම විලසට පැමිණුනි සබයට රජු අණ ලෙස වා

එ ද සමාජයේ ලියන රාළ තරමට ම බලකාර බවක් ලබා සිටි කෙනෙකි ''හේවාරාළ''. ඇතැම් විට ලියනරාළටත් වඩා බලකාර බවක් වියහැක ඔහු. ඉන්නිසා හේවා බව ද එ ද කෝලම් අතරට එක් වී පණ ලැබුවේය. හේවා කෝලම තුළට වී, එ ද කෙනෙකු, හේවා ස්වරූපය සාර්ථක කළේ, හේවාගේ කාරිය හුවා දක්වන සන්නස ද කගපත ද අතෙහි දරමින්, කිසිල් ලෙහි තළපත ද දරමින්ය. මේ බව සනාථ වෙයි මේ එන කවි වලින්.

සන්නස් පතක් ගෙ න
නිරිඳුන් වදන් විලසි න
ඇවිදින් දූන් මෙ තැ න
කියයි සබ මැද නොයෙක කළම න

තලපත කිසි ල්ලේ
ඉස්පයි දූල් රොසැ ල්ලේ
පතක් ගෙන ලො ල්ලේ
දුවයි සේවකයා ඇසි ල්ලේ

කග පලහ අඩය ටි
දරා සුරතින් සැරය ටි
රහ බල එනු බුහු ටි
බලන් හේවා රාළ එන හැ ටි

අණ බෙර වැයීම ද කෝලමට එක් වූ තව කාරියකි. මෙය කෝලමට එක්වූයේ රජුගේ අණ රටතොට පැවසීමේ මහකාරිය, බාරව සිටි අණ බෙරකරු දූරු සමාජ තත්ත්වය පෙන්වමිනි. ඉදින් අණ බෙරයත් අණ බෙරකාරයාත්, සමාජය තුළ එද කැපී පෙණුන බව සාකල්‍යයෙන් ම කිව හැකිය. මේ වූ කරුණු යටතේ අණබෙර වැයුම, කෝලයකට හැරී, ''අණ බෙර කෝලම'' ය යි නම් වී ය.

අණ බෙර කෝලමේ ඇඳුම, කුලවාදය නිසා තෙරපුණු මිනිස් පෙළකගේ ඇඳුම් විලාසයට සාක්ෂි දෙන්නකි. කුල විශෙෂයක සලකුණු කියන අද කෙමෙන් ඉවත් වී යන, මේ ඉපැරණි ඇඳුම, අණ බෙරකෝලම තුළ තවම රැකේ. අණ බෙර කෝලම නොනසිනතුරුම මේ පෞරාණික ඇඳුම ද නො නැසී පවතී. මේ සැරසුමෙහි වග, අණ බෙර කෝලමෙහි එන මේ කවි තුළ රැඳී පවතී.

කිසිල්ලට තලපතක් ගනිමින්
සැරමිටිය ගෙන අතක වා
දවුලකුත් උරලමින් බැඳගෙන
පච්ච වඩමක් ඉනව වා
රැවුලමත් දිගුකරනි සබයට පැමිණ
තැන තැන සිට සි වා
වෙවුලමින් බැස නටයි සබයේ
මහලු වූ තද වයස වා

කෝලම් අතරට තව එක් වූ විශෙෂයකි ''ආඩි කෝලම'' ආඩියා විදෙශිකයෙකි. ඉන්දියාවෙන් දිල්ලියේ සිට පැමිණි මොහු, කාගේත් ඇස දිනා ගත්තේ, ඔහුගේ ආර්ථික අඳුර තුළ වූ අඩාල ජීවිතය නිසාය. මේ ආඩි අමුත්තා එ ද කාටත් පුදුමයක් බඳු වූ අතර ඔහු ගැන කව්රුත් විපරම් වූයේ, ඔහුගේ විදෙශික වූ අමුතුම ගති පැවතුම් නිසා ම නොව, ඔහුට තව එකතු වූ, ඔහුගේ රැවුල ආදි විකටතා ද නිසාය. ආඩි කෝලමේ එන මේ කවෙන් අනාවරණය වෙයි මොහුගේ තතු.

දූරක් බෝය දිල්ලි රටේ ලස්සණ
ගුරුකියති මෙම ට
බෙරේ ගසන සද්දෙ ඇසි ආවයි
නැටුමට මෙත න ට
උරේ තිබෙන කොක්කන මේ
වියදම නැත පණ රැකුම ට
කරේ තියා උඩ පැන පැන නටමි
තැගි දුනොත් මෙම ට

මෙ ම ආඩියාට ඇඳුම් සොයාගැනිම දුෂ්කර කාරියක් විය. ඔහු තැන් තැන් වලින් ලත් රෙදි කැබලි එල්ලා තම ඇඳුමේ සිදුරු වසා ගත්තේය එහෙයින් ඔහුගේ කලිසම තුළ එල්ලෙන විවිධ වර්ණ වූ රෙදි කැබලිය. මොහු මිස, මෙ බඳු ව අඳින අන් කිසිවෙකු මෙකල නොවූ විරුය. ඉදින් මොහු කාටත් කැපී පෙණෙන විකටයකු වූවා නිසැකය. මොහුගේ ඇඳුමේ මේ විකට බව, ආඩිකෝලමා කියන මෙ ම කාව්‍යාර්ධය අනාවරණය කරයි.

ඉඹෙත් රෙදි වැරලි බොහෝ ඉල්ලා
ගන යහමින්
යම් තන් එහෙකට සපයා ගෙත්තම්
කර ගනිමින්

ආඩියා මෙහි විසූවේ ලොග්ගලය. ඒ පුවත අනුමත වන ආඩිකවක් ය මේ පහත.

එක අතකින් සක යි
කොක්ක නම් පොදිය උරක යි
සක්වල වට බල යි
ලොග්ගලින් ආඩියෙක් දූන් එ යි

ලොග්ගල බහුල ජන වාසයක් වූයේ විජය රජු කල ය. එ හෙයින් ආඩියා මෙහි ආයේ විජය කල ය යි ගත් විට, ආඩි කෝලම් ද එකල පටන්ම මෙහි තිබුණි යයි ගත හැකි වේ.

මෙ කී කෝලම් අතර ම ''මුක්කමා'' යන කෝලමක්ද අතීතයේ විය. කෝලම් අතරින් මුලින්ම ම ඉවත් වූ වකි දූන් එය. මෙ ද දක්නට නැති මේ ''මුක්කමා කෝලම'', විරූපි වූ යම් අයෙකු නිසා මැවුණේ විය හැකිය. විරූපි අයෙකු වුව, සමාජයේ සැලකියැ යුතු තැනක වී නම් ඔහු අය වන බව, මුක්කම කෝලමට එක් විමෙන් අනාවරණය කෙරෙයි. මුක්කම් කෝලමා කියූ කවෙක, මෙ ස් සඳහනි, කෝලමට එක් වූ මුක්කමේ හැටි.

කිපි කප දෙහො සේ
වැදි පිනස් කා සේ
සිදි ගොස් නා සේ
සැරව ලේ කුණු නිතර වෑ සේ

මහලු ඉතිරියකගේ අනූන විලාසය පළ කරමින් එන ''ආත්තා කෝලම'' නම් වූ තව එක් නැටුමකි. මැතක කෝලම් ගණයට එක් වූ ''නොංචි අක්කා'' ය යි තව නමකින් ද ප්‍රකට වූ එය ''විලාසය සාර්ථක වූ තරමට කෝලම සාර්ථකය'' යනු සැබවින් ම ඔප්පුවන තැනකි.

කහින කිඹිසින විට, සොටු දිය ඉවත ලන විට, දහඩිය හරින විට, කබ කඳුලු පිසින විට, පමණක් නොව යන ගමන, බලන බැල්ම, දමන දැත අනුවත්, මහලු බව හා ඉතිරි බව රැකගන්නා අතර, කසන කැසීම, පිසින පිසීම, හැරෙන හැරිම, දළ බවෙන් තොර වූ, ශාන්ත මහලු සුකුමාල බවකය මේ නැටුමේ. හතිය ඉවසන සැටි දක්වන විට පවා මහලු බවකය ආත්තා කෝලම.

මහලු ස්වරූපය නිසි ලෙස රැකෙන පරිදි, බඳනා ලද මුහුණ ඇතිව, එල්ලෙන තන ඇතිව, නැමුණු කය ඇතිව, වයස පළ කරන රෙද්ද හා හැට්ටය ඇතිව නියම ඉරියව් පළ කරන සේ නැටුමෙන්, ආත්තා කෝලම ඉමහත්සේ ම පණ ලබයි.

මහදනා කෝලම්වලට ඇදීබැදී, ව්‍යාප්තිය කරා යැම එ කල කොපමණද යනු විසඳුනු විට, කැපී පෙණුන සමාජයෙන් පමණක් නොව, ශාන්ති නැටුම් තුළ වූ දැකුම් කලු ඇතැම් නැටුම් ද යාකර, ගැන්මෙන් ද කෝලමේ වග විශාල කර ගත්හයි දැකිය හැකිය. ''ගරා කෝලම'' මේ වග මැනවින් කියාපාන, ඉතා සරු නිදසුනකි.

සිරසෙක බැඳි මිණිමකුට ඇතිව, නළලෙහි දිලෙන නා පෙණ තුනෙක් ද, ගොපලු නෙත් යුවලින්ද, රත් පැහැ දෙතොලගින් මතු වූ දිගු දළ යුවලින්ද විකටව සබයට එන ගරවා කාගේ වුව මවිතය අවුස්සන්නෙකි. භයත්, විනෝදයත් විමතියත්, එක් විට දෙමින් සබයට ගරවා එන්නේ මෙසේ යයි මේ කව කියයි.

ඇස් දෙක කරක වා
සව් සත බිත කර වා
අඬ හැර ගුගුරු වා
ඇවිත් සබයට පැනපි ගර වා

රකුසු පෙළේ වුව, කෝලමට එක් වූ, ''නාගකන්‍යා'' යන නැටුමක් ද ආදියෙහි වූයේය. මේ නැටුම කෝලම් ගණය තුළ, එ ද අය රඳවා ගත්තේ කෝලම් නැටුම් අතරලා දකින විට ද, පෙළේ යන රහබර, විශෙෂ බවක් එහි දුටු නිසා විය හැක.

නාගකන්‍යාව නැටුමට එන විට කියන මේ කවි, එම කන්‍යාව ගැන හා එම නැටුමෙහි ඇඳුම් ගැන විස්තර පළකරයි.

නා ලොව උප න්නේ
උරඟුන් සිරස ග න්නේ
නටනා ලෙසි න්නේ
බූම නා රජ සබේ එ න්නේ

අදිමින් ඉන හැඩ ක්
දරමින් දෙවුර වරල ක්
නො වී කිසි අලස ක්
ඒය මෙතනට බලා විගස ක්

කරන විය නි ස්සා
දස දෙස බලයි ග ස්සා
නටන ලෙස නි ස්සා
පැනපි නාගා මහ රකු ස්සා

කෝලම් නැටුම පළල් කිරීමේ ආයාසය, එ ද පළ වූයේ මෙකී අය සතු විශෙෂ තා අතරින් පමණක් නොවේ. පක්ෂි ලෝකය ද එ ද අය දුටුවෝ ගුරුළු රාජයාගේ ගමන බිමන, හැඩ නිම හා සමත් කම් ද කෝලමට නැගුහ.

පක්ෂි ලෝකය ද කලාවේ ඇසින් දුටු ඔව්හු, එ ද එ සේ ගුරු වග කෝලමට එක් කළෝ මෙන් ම, සිව්පා ලෝකය දෙස බැලුවාහු, සිව්පා රාජවූ සිංහයා ද කෝලමට යා කර ගත්තේය.

සිංහ ඇඳුම තුළට වී, සිංහස්වරයෙන්, සිංහාභි මානයෙන්, ඔද තෙද ඇතිව, සිංහ බව ම ලගන් වමින් එ ද කෙනෙක් නැගී අයුරු සිංහ නැටුමේ එන මේ කව් පළ කරයි.

නිතින් කට අයමි න
ඇතුන් හැම මොල බුදිමි න
''කේ න් ගුඳ ගඳ'' ය න
නටන් සිහ රද සබේ ඇවිදි න

කෙසර සිහ නදින් නද සර
සිටින එන නො සේ
නිතර ගජ කුඹුන් මොල කැටි
බුදින අඳහ සේ
සසර යන නම්න් තණ කොල
නුබුදිනා ලෙ සේ
කෙසර සිහ රජෙක් පැන පැන
නටයි සබමෙ සේ

පෙර ''උසීරත'' නම් රජ කෙනෙක් වෙණදහම පිණිස රටවටා යනුවට, කෙනෙකුට ගොනෙකු දුනි. ඒ ගොනුගේ විශෙෂය දුටු ඇත්තෝ, ගොන් නැටුමක් එ ද තැනුහ. මෙය ද එ ද කෝලම් පෙළෙහි වූයේ සැමගේම ගත සිත ඒ හා බැඳි ගියේය. ගොන් කෝලම අද දක්නට නැත ද, සබයට කෝලම් ආ සැටි මේ කවෙන් කියවෙයි.

රජ පණත විලස ට
පටවා නොයෙක් ලට ප ට
යන ලෙස දන් සල ට
ගොනෙක් ගෙන එති මෙ රහ මඩලට

මේ ගොනු පෙණුමෙන් ඉතා කදිම වූවෙකි. කෝලමකට තරම් විශෙෂ වූයේ, රාජකීය බව පමණක් නොව උගේ දේහයෙහි වූ විශෙෂ හැඩ රුව බව මේ කවෙන් පැහැදිලි වෙයි.

නළල ලප පිහි ටී
අං දෙක නො වී ගැහැ ටී
ඉතා හුරු බුහු ටී
ගොනා කදිම යි ගමන එන හැ ටී

ගොන් නැටුමට යා වී ''කොටි නැටුමක්'' ක් ද කෝලම් ගණයට එ ද බිහිවූයේ මේ ගොනුට කොටියා පැනී මෙන් වූ හදිය නිසාය. ගොනා මෙන් ම කොටියා ද බඳෙහි වූ හැඩ රුවින් යුක්ත විය. කොටි නැටුමේ රහ විස්තර කරන කව් දෙකක් මේ ය.

තිය අවි මුන ලෙ සේ
දිගු දළ විදුරු පෙල සේ
බල කෙසරිඳු ලෙ සේ
සිරුර සිතියම් කරපු විල සේ

අඳුන් තිත් කැ ටියා
දුටු සත වඩන අ ටියා
ගන හුරු බුහු ටියා
ඇවිත් සබයට පැනපි කො ටියා

කොටි නැටුම, මුල දී කෝලම් ගණයේ ලා සැලකුන ද, දැන් එය ගැමි නැටුමක් වී ඇත්තේ, එහි ආදිය නො සැලකීමෙන් විය හැක.

මෙ සේ බලන කල කෝලම් ලෙස මැවි, නැටුමේ ස්වර්ණ මන්දිරය තුළ, පොෂණය වූ යේ අබලදුබල බව, විකල විකට බව, විදෙශික විජාතික බව අසරණ සසරණ බව, ලක්ෂණ අවලක්ෂණ බව, මිනිස් නොමිනිස් බව, අනුව යමින් නොව, සමාජයෙහි එවක කැපී පෙණුන විශෙෂතා අනුව යමින් බව පැහැදිලිය. නොහොත් මොන ලෙසක හෝ සමාජයේ තැන්ගෙන කලා ඇස දිනුවහුම කෝලම් නැටුමට පිටුතලවූ බව පැහැදිලිය.

මෙ වැනි වූ අතීත පුවත්, කෝලම නම් වූ නැටුම තුළ සැඟ වී, එහි බලකාර ව පණගැනී, සිටින සැටි, සලකන විට, කෝලම පුරාණය රකින, අතීත වින්ති කියන, සිහිවටනයකියි ගැණුම වරද නැත.

සිංහල චිත්‍රපටි කලාවේ සකස් විය යුතු තැන්

තිස්ස ඒ. ද පොන්සේකා

''කඩවුණු පොරොන්දුව'' සමඟ ඇති වූ සිංහල චිත්‍රපටයේ උපතේ සිට අද වනතුරු පසුගිය අවුරුදු දහතුන තුළ එහි දියුණුවක් වූවායැයි කෙනෙකුට කිවහැකිද? දියුණුවක් නොව එහි සියලු වෙනස්කම් කිහිපයක් නම් පැහැදිලි ය. වසරකට නිපදවා මහජන ප්‍රදර්ශනයට තබන චිත්‍රපට සංඛ්‍යාව පසුගිය අවුරුදු කිපය තුළ සීඝ්‍රයෙන් වැඩිවී ඇත. මීට අවුරුදු පහකට පමණ පෙර වනතුරු එක් වසරකදී නිපදවා පෙන්වූ සිංහල චිත්‍රපට සංඛ්‍යාව දෙකකට වැඩිවූයේ කලාතුරකිනි. එහෙත් අද වසරකට සිංහල චිත්‍රපට හයක් හෝ හතක් පෙන්වනු ලැබේ. නවද, කාර්මික අතින් පසුගිය අවුරුදු පහ තුළ සිංහල සිනමාව ලබා ඇත්තේ සෑහෙන දියුණුවකි. කාර්මික අතින් සෑහෙන තත්වයක් උසුලන චිත්‍රාගාර තුනක් දැනට දිවයිනේ ඇත. චිත්‍රාගාර පහසුකම් සොයා චිත්‍රපට නිපදවීමට ඉන්දියාව බලාගිය සිංහල චිත්‍රපට නිෂ්පාදකයින්ට එසේ යෑමට තවත් උවමනා නැත. මේ සැමට වඩා වැදගත් වන්නේ අද ලංකාවේ උගත් වැදගත් අය අතර සිංහල සිනමාව ගැන ඇතිවී ඇති උනන්දුවයි. ''කඩවුණු පොරොන්දුව'' මුලින්ම ප්‍රදර්ශනය කළ කාලයේදී ද මෙවැනිම උනන්දුවක් තිබුණි. ඒ උනන්දුව නැගී ආවේ මුල්ම සිංහල කථානාද චිත්‍රය නැරඹීමෙන් ලත් අත්දැකීමේ නවතාවය තුළින්යැයි මට සිතේ. ''අශෝකමාලා'' චිත්‍රපටියෙන් පසු මෙහි උගත් වැදගත් පක්ෂය සිංහල චිත්‍රපටය අමතක කර දැමූහ. ඔවුන්ගේ නෙත් සිංහල සිනමාවට නැවතත් ඇරුණේ ''රේඛාව'' චිත්‍රපටියත් සමඟ යැයි මම සිතමි. එතැන්සිට ඒ උනන්දුව කෙමෙන් වැඩුනා මිස අඩුනොවී ය. සිංහල සිනමාවේ අනාගතය ගැන සිතන්නන් සතුටට පත්කරන්නකි මෙය. එහෙත් මේ කරුණු කිහිපයෙන් අපට සෑහීමකට පත්විය හැකිද? සිංහල සිනමාව සෑහෙන දියුණුවක් ලබා ඇතැයි ඉහතකී කරුණු අනුව අපට ඔප්පු කළ හැකි ද? නොහැක. ඒ ඇයි?

සිනමාව අවශ්‍යයෙන්ම කලාවකි. ශ්‍රේෂ්ඨතම කලාවකි. චිත්‍රපටය කලා කෘතියකි. එහි වටිනාකම් මූළුමනින්ම රැඳී ඇත්තේ එහි කලාත්මක ගුණය මත ය. චිත්‍රපටයක් කාර්මික අතින්, කොතරම් දියුණුවූවත් කලාත්මක අතින් හීන නම් එය නිසරු කෘතියක් ලෙස බැහැර කිරීමට සිදුවෙයි. සිංහල සිනමාව ගැන අපට කිසිසේත් සෑහීමකට පත්විය නොහැක්කේ මෙන්න මේ අනුව කල්පනා කර බලන විටයි. කලාත්මක අතින් බලන විට ''කඩවුණු පොරොන්දුව'' ත් අළුත්ම සිංහල චිත්‍රපටිය වන ''සුහද දිවිපිදුම''ත් අතර කිසිදු වෙනසක් නොපෙනේ. මේ චිත්‍රපට දෙක වෙන්කරන අවුරුදුදහතුන තුළ සිංහල සිනමාව පල්වන දියත්තක් මෙන් එකතැනම රැඳී ඇත. සිංහල සිනමාව කලාත්මක අතින් මෙසේ ඇට්ටකුණා වූයේ ඇයි?

සිංහල සිනමාවට බීජ වූයේ ටවර්හෝල් වේදිකා නාට්‍යයැයි මම සිතමි. සිංහල සිනමාවේ ප්‍රධාන අධ්‍යක්ෂකවරුන් දෙදෙනා හැටියට මෑතක්වනතුරුම වැජඹුණු බී. ඒ. ඩබ්ලිව්. ජයමාන්න සහ සිරිසේන විමලවීර යන දෙදෙනා මුලින්ම කටයුතු කළේ වේදිකා නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂකවරුන් හැටියටයි. වේදිකා

වෙන් සිනමාවට බට ඔවුහු සිනමාව ගැන පැහැදිළි වැටහීමකින් තොර වූවෝ වූහ. එබැවින් මොවුන් අතින් බිහි වූ චිත්‍රපටි, කැමරාගත කරණ ලද වේදිකා නාට්‍ය මිස චිත්‍රපට නොවේ. මේ චිත්‍රපටවල ඉදිරිපත් කිරීම, පසුබිම සකස් කිරීම, දෙබස් හා රඟපෑම් යන හැමෙකකින්ම ප්‍රකට වූයේ වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණයි. අසංවර ලෙස අත්පා සොලවමින් සීමාව ඉක්මවා කරන රූකඩ රඟපෑම්, මරහඬ තලන්නා වැනි පණ්ඩිත සංස්කෘත පද බහුල දෙබස් හා කෘත්‍රිම පසුබිම් දර්ශන මේ වේදිකා සිනමාවේ ප්‍රධානතම ලක්ෂණ විය. ''කඩවුණු පොරොන්දුව'' සිට ''කැලෑහඳ'' දක්වා මේ ශෛලියේ වෙනසක් නොවී ය. මේ චිත්‍රපට දෙක අතරතුර වූ අවුරුදු හය ඇතුළත බිහි වූ සිංහල චිත්‍රපට ගණනාවම පොදුවේ මේ ''වේදිකා සිනමා'' අච්චුවට වැටෙයි. ඒවා එකිනෙකට වෙන්කොට හඳුනාගැනීමට බැරිතරමට ස්වරූපය අතින් ඒකාකාරවී ය. මේ ඒකාකාරත්වයෙන් නරඹන්නන් වෙහෙසට පත්නූවූයේ, සිංහල චිත්‍රපට එකල ඉතා දුර්ලභ වූ බැවිනි.

ඉහතකී ''වේදිකා සිනමාවේ'' වෙනසක් ඇති කළේ ''සුජාතා'' චිත්‍රපටය යැයි මම සිතමි. දකුණු ඉන්දියානු චිත්‍රාගාරයක දකුණු ඉන්දියානු අධ්‍යක්ෂවරයෙකුගේ මෙහෙයවීම යටතේ නිපදවන ලද මෙම චිත්‍රපටියේ පසුබිම් ගායනයට ද දෙමළ ගායක ගායිකාවෝ සිටියහ. දකුණු ඉන්දියානු සිනමා සම්ප්‍රදය සිංහල සිනමාව කෙරෙහි බලපෑමට පටන්ගත්තේ මෙතැන් සිට ය. කථාව සිංහලෙන් නොකෙරෙන්නටත්, ලංකාවේ පසුබිම් දර්ශන ඇතුළත් නොවන්නටත් ''සුජාතා'' මූලමනින්ම දෙමළ චිත්‍රපටියක් විය. මූලමනින්ම දකුණු ඉන්දියානු අධ්‍යක්ෂවරයෙකුගේ මෙහෙයවීම යටතේ නිපදවුණු බැවින්දෝ, ''සුජාතා'' චිත්‍රය වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණවලින් බොහෝ දුරට මිදී තිබුණි. මෙතෙක් නිපදවූ ''වේදිකා චිත්‍රපට'' වලට මඳක් වෙනස් වූ ''සුජාතා'' මේ නවතාවය නිසා මහත්සේ ජනප්‍රිය විය. ''සුජාතා'' වත් සමඟම තිරගත වුණු ''කැලෑහඳ'' ''සුජාතා'' වට මඳක් වෙනස් මුහුණුවරක් ගත්තේ ය. බී. ඒ ඩබ්ලිව්. ජයමාන්න හා සිං නැමැති ඉන්දියානු අධ්‍යක්ෂකවරයෙකුගේ ද සම අධ්‍යක්ෂකත්වය යටතේ නිපැයුණු ''කැලෑහඳ'' තුළින් වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණ පමණක් නොව දකුණු ඉන්දියානු සිනමා ලක්ෂණ ද එකසේ ප්‍රකට විය. ''කැලෑහඳ'' ජනප්‍රිය වූයේ එයට මුල් වූ නව කථාව සිංහල පාඨකයන් අතර ලබා තිබුණු ප්‍රසිද්ධිය නිසා ය. සුජාතා හා ''කැලෑහඳ'' යන චිත්‍රපට දෙකම එකසේ පහත් චිත්‍රපට දෙකක් විය. දෙකටම වස්තු වූයේ පහත් රස අවුස්සන කිසිදු සාහිත්‍යයික වටිනාකමක් නැති බොළඳ පෙම්හැලි ය. කලාත්මක අතින් බලන විට මේ චිත්‍රපටි දෙක මීට පෙර නිපදවූ වේදිකා චිත්‍රපට තරමටම නිසරු කෘතීන් ය.

එහෙත් ''සුජාතා'' හා ''කැලෑහඳ'' සිංහල සිනමාවේ එක්තරා අවස්ථාවක් පැහැදිළි කරයි. මේ අනුව බලන කල මේ කෘතීන් දෙකේ කිසියම් වැදගත් කමක් ඇත. ''සුජාතා'' හා ''කැලෑහඳ'' චිත්‍රපට දෙකෙන් පසු සිනමාව මහත් සේ ආකූල ව්‍යාකූල වූයේ යැයි මට සිතේ. ''සුජාතාවත්'' සමඟ සිංහල සිනමාවට ඇබ්බැහි වුණු දකුණු ඉන්දියානු ලක්ෂණ එවක් පටන් නිපැයුණු හැම චිත්‍රපටියකින්ම ප්‍රකට විය. ''සුජාතා'' ව මෙහි දී අපට වැදගත් වනුයේ එය සිංහල සිනමාවට දකුණු ඉන්දියානු ලක්ෂණ ඇබ්බැහි කළ නිසාම නොවේ. සිංහල චිත්‍රපටයක් නිපදවීමේ දී කිසි බයක් නැතිව අනුගමනය කළ හැකි සූත්තරයක් (Formula) ''සුජාතා'' ව සිංහල චිත්‍රපටි නිෂ්පාදකයන්ට ඉගැන්වූයේ ය. ඒ සූත්තරය මෙසේ යි:—

සිංහල චිත්‍රපටියක් නිපදවීමේ දී ඉතාමත්ම වැදගත් ප්‍රශ්නය වනුයේ ඉතාමත්ම අඩු මිළට එය නිපදවා වැඩිම මුදලක් ගරාගැනීමයි. මෙය කරන්නේ කෙසේ ද? මීට අවුරුදු ගණනකට පෙර පෙන්වන ලදුව දැනට නරඹන්නන්ගේ මතකයෙන් ඈත් වී ඇති හින්දි හෝ දෙමළ චිත්‍රපටියක කථාව උපුටාගෙන, එහි චරිතයන්ට සිංහල නම් ගම් යොදා, සිංහල දෙබස් දමා ගැනීමෙන් කථාවක් සොයා ගැනීමේ ප්‍රශ්නය ලෙහෙසියෙන්ම විසඳා දෙයි. චිත්‍රපටියට නළු නිළියන් තෝරා ගත් පසු ඔවුන්ව දකුණු ඉන්දියාවේ චිත්‍රාගාරයක් කරා ගෙන යනු ලබයි. චිත්‍රපටියේ රඟපාන ප්‍රධාන නළු නිළියන් හැරුණු විට. චිත්‍රපටයේ සුළු කොටස් වලට පෙනී සිටින අය. නාට්‍යාංගනාවන්, සංගීත අධ්‍යක්ෂක පසුබිම් ගායක ගායිකාවන් හා චිත්‍රපටියේ අධක්ෂ යන හැමකෙක්ම දකුණු ඉන්දියානු වන් ය. මෙහි සිට චිත්‍රපටියේ වැඩට අවශ්‍ය හැමකෙක්ම ඉන්දියාවට ගෙන යෑමට දැරීමට වන වියදම මින් මගහරවා ගතහැක. මේ සූත්තරය අනුව නිපදවන ලද සිංහල චිත්‍රපට සීඝ්‍රයෙන් ජනප්‍රිය වෙත්ම, එය අනුගමනය කරන නිෂ්පාදකයින් ද සීඝ්‍රයෙන් වැඩිවිය. සෝමසේකරම්, ජබීර් ඒ. කාදර්, නායගම්, සිරිල් පී. අබේරත්න, රොබින් තම්පෝ මේ ගනයට වැටෙයි. මේ අය විසින් නිපැයුණු චිත්‍රපටිවලින් සමහරක් වන, ''සැඩසුළං'', ''සුරතලි'', ''සොහොයුරෝ'', ''සුහදා'', ''සිරිමලී'' තුළින් සියයට සියයක්ම ප්‍රකට වූයේ දකුණු ඉන්දියානු ලක්ෂණයි. මේ ගණයට නොවැටුණු නවත් නිෂ්පාදකයින් රැසක් විය. ඔවුන් අනුගමනය කළේ ''කැලෑහඳ'' විසින් සිංහල සිනමාවට ඇබ්බැහි කරණ ලද එක්තරා දෙබිඩි සම්ප්‍රදයකි. ඩබ්ලිව්. ඒ. සිල්වා, ඩී. වී.

සෙනෙවිරත්න, පියදස සිරිසේන ආදී ලේඛකයින්ගේ පහත් නිසරු කෘතීන් උසස් ගණයේ ලා සැලකූ මේ නිෂ්පාදකයෝ ඔවුන්ගේ කෘතීන් හෝ ඒ සම්ප්‍රදාය අනුව තමන් විසින් ගෙතුණු, නිසරු කෘතීන් චිත්‍රපටියට නැගූහ. ''දෛව විපාකය'' ''හදිසි විවාහය'' සහ ''මතභේදය'' නිපදවූ බී. ඒ. ඩබ්ලිව්. ජයමාන්නත්, ''ඩිංගිරි මැණිකා'', සහ ''දෙයියන්නේ රටේ'' නිපදවූ ඇස්. ඩී. එස්. සෝමරත්නත්, ''මා ආලය කළ තරුණිය'' හා ''වනමල'' නිපදවූ සිරිසේන විමලවීරත්, ''දෛව යෝගය'' නිපද වූ සොයිසා සහෝදරයිනුත් පසුව කී ගණයට වැටෙති. හොඳ චිත්‍රපට නිපදවීමෙන් සිංහල සිනමාවට සේවයක් කිරීමේ දැඩි අශාවක් මොවුන් තුළ තිබෙන්නට ඇත. එහෙත් කලාකරුවන් වීමට ඇති ප්‍රධාන සුදුසුකම වන ප්‍රතිභාවෙන් ඔවුහු අන්ත දිළින්දෝ වූහ. ප්‍රතිභාවෙන් රුචිකත්වයෙන්, විචාරාත්මක නුවණින් හා සිනමාව පිළිබඳ කලාත්මක වැටහීමකින් මේ චිත්‍රපට නිෂ්පාදකයින් තරමටම නැත්නම් ඊටත් වඩා දිළිඳු වූ, බොළඳ චිත්‍රපට විචාරකයින් විසින් නොමග යවන ලද මේ සිනමා නිෂ්පාදකයින් තමන් නිපදවන නිසරු කෘතීන් ''උසස්'' ඒවා ලෙස හිතන්නට වූහ. අව්‍යංක චේතනා වෙන් චිත්‍රපට නිෂ්පාදනයට බට මේ අය විසින් නිපදවන ලද චිත්‍රපටවල ඇති කලාත්මක නිස්සාරත්වයට වගකිවයුත්තේ ඔවුන් නොව ''කැලෑහඳ'' ''පොඩිපුතා'' සහ ''දෛව යෝගය'' වැනි පහත් කෘතීන් උසස් චිත්‍රපට යැයි කියමින් පොරගෑ අපේ චිත්‍රපට විචාරකයින් ය.

මෙනහදි ''කැලෑහඳ'' පොඩිපුතා'' හා ''දෛව යෝගය'' යනාදි චිත්‍රපට ගැන මද විග්‍රහයක් කළ යුතුයැයි මට හැඟේ. මේ චිත්‍රපට මා අර මුලින් කී, මුළුමණින්ම දකුණු ඉන්දියානු සම්ප්‍රදාය අනුව සැදුණු ''සුජාතා'' ආදි චිත්‍රපට තරමටම අධම යැයි මම නොකියමි. එහෙත් කල ත්මක අතින් බලන විට ''සුජාතා'', ''සැඩසුලං'' ''වරද කාගේද'' චිත්‍රපට සමගම ''කැලෑහඳ'' ''පොඩිපුතා'' හා ''දෛවයෝගය'' ද එකම ගණයට වැටෙයි. එහෙත් සුජාතා වැනි දකුණු ඉන්දියානු සම්ප්‍රදාය අනුව නිපැයුණු චිත්‍රපටත්, මා දෙවනුව කී ගණයට වැටෙන ''කැලෑහඳ'' ''මා ආලය කළ තරුණිය'' හා ''ඩිංගිරි මැණිකා ''යන චිත්‍ර පටත් අතර එක්තරා වෙනසක් ඇත. ''සුජාතා'' වැනි චිත්‍රපට තුළින් දකුණු ඉන්දියානු ලක්ෂණ සියයට සියයක්ම ප්‍රකට වන අතර ''කැලෑහඳ'' හා ''දෛවයෝගය'' යන චිත්‍රපට දකුණු ඉන්දියානු සිනමා ලක්ෂණ හා ටවර් හෝල් වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණ එක තරමටම ප්‍රකට කරයි. මේ චිත්‍රපට තුළින් ප්‍රකට වන්නේ පහත් දකුණු ඉන්දියානු සිනමා ලක්ෂණ හා වේදිකා නාට්‍ය ලක්ෂණ සංකලනයෙන් සැදුණු කිසියම් ගොරහැඩි සම්ප්‍රදායකි. අද වැඩියක්ම සිංහල චිත්‍රපට නිපදවෙන්නේ මේ සම්ප්‍රදාය අනුව ය. මුළුමනින්ම දකුණු ඉන්දියානු සම්ප්‍රදාය රැගත් සිංහල චිත්‍රපට දැන් සීඝ්‍රයෙන් අඩුවී ගෙන යයි. එයට හේතුව ඉන්දියානු චිත්‍රාගාර තුළ ඉන්දියානුවන්ගේ පරිපාලනය යටතේ නිපදවන සිංහල චිත්‍රපට අඩුවීමයි. දැනට සියයට අනූවක්ම පමණ සිංහල චිත්‍රපට නිපදවෙන්නේ ලංකාවෙහි ය.

සිංහල චිත්‍රපටිය කලාත්මක අතින් දියුණු කිරීමට ඇති ප්‍රධාන බාධකය, මා ඉහතින් කී ''කොකිස් අච්චුවයි''. මා මෙතෙක් වේලා උත්සාහ කෙළේ, මේ ''කොකිස් අච්චුව'' සැදුණු සැටිත් එය මෙහි මුල් බැසගත් සැටිත් පැහැදිලි කිරීමට ය. සිංහල චිත්‍රපටය දැනට වැටී ඇති ප්‍රපාතයෙන් ගොඩ ගැනීමට අප අතර මුල් බැසගෙන ඇති මේ දෙබිඩි සිනමා සම්ප්‍රදාය විනාශ කළ යුතු ය. එය විනාශ කිරීමට නම් මේ සම්ප්‍රදායට සම්පූර්ණයෙන් පිටුපා චිත්‍රපට නිපදවිය යුතු ය. ඒ සමගම සිංහල සිනමා ලෝලයින් අතරට කා වැදී ඇති සිනමාව පිළිබඳ සමහර වැරදි මත, ක්‍රමවත් විචාරය මගින් කෙමෙන් ඉවත් කළ යුතු ය. මෙතෙක් නිපදවන ලද හොඳම සිංහල චිත්‍රපට දෙක වූ ''රේඛාව'' සහ ''සංදේශය'' පවා සියයට සියයක්ම ඉහතකී සම්ප්‍රදායට පිටුපෑවේයයි කීමට මම මැලිවෙමි. එහෙත් එය සියයට අනූවක් පමණ එයට පිටුපා තිබුණි. එපමණක් නොව, සිංහල චිත්‍රපට කලාව ගමන් කළයුතු නියම් මග කුමක්දැයි, ඒ චිත්‍රපට දෙක පෙන්වා දුන්නේ ය. ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශය'' යන චිත්‍රපටවල ඇති වැදගත්කම් ඒයයි. මේ චිත්‍රපට දෙක සිංහල චිත්‍රපට බව මොහොතකට අමතක කොට, ඒවා ලෝක සම්මිත, සිනමා සිද්ධාන්ත අනුව විභාග කළ කල්හි ඒවායේ නොයෙකුත් අඩුලුහුඬුකම් අපට දිස්වෙයි. එහෙත් ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශය'' ලෝකයේ කවර සිනමා විචාරකයෙකු වුවද, නිසරු කෘතීන් ලෙස බැහැර නොකරණු ඒකාන්ත ය. ඒ, මේ චිත්‍රපට දෙක සිනමා කලාවේ මූලික සිද්ධාන්තවලට අනුකූලව නිපදවී ඇති නිසා ය. ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශය'' සිනමාව පිළිබඳ පැහැදිළි වැටහීමකින් යුත්, ප්‍රතිභා සම්පන්න, කලාකරුවෙකුගේ කෘතීන් දෙකකි. සිනමාවේ, මූලික කලාත්මක ලක්ෂණ සිංහල සිනමාවට මුලින්ම ඇතුළුකිරීමේ ගෞරවය මේ චිත්‍රපට දෙකට හිමිවෙයි. සිනමාවේ නියම ස්වරූපය ප්‍රකට කළ ප්‍රථම සිංහල චිත්‍රපට දෙක ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශයයි''. එහෙත් ''රේඛාව'' හා ''සන්දේශය'' මෙතෙක් එකතැන පල්වෙමින් තිබුණ සිංහල චිත්‍රපට කලාවේ දියත්න සෙමෙන් දියුණුව කරා ගලන්නට පටන්ගත් බව පළ කල, ප්‍රථම සලකුණු පමණි. එය නියම මග ගමන්

කොට, කලාත්මක අතින් වැඩිවියට පැමිණීමට නම්, තවත් සකස් විය යුතු තැන් බොහෝ ය.

සිංහල චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂකයින්, විචාරකයින්, හා නරඹන්නන්, වැඩිදෙනෙක් සිනමාව පිළිබඳ පැහැදිලි, කලාත්මක වැටහීමකින් තොර බව මම මීට ඉහත මේ ලිපියේ පළින් පළ කීවෙමි. මෙය වැඩිදුරටත් පැහැදිලි කළ යුතුයැයි මට සිතේ.

සංගීතය, සාහිත්‍යය, චිත්‍රකර්මය, නාට්‍යය මෙන්ම සිනමාවද කලාවකි. කලාවේ අරමුණ ජීවිතය ඇසුරෙන් රස නිපදවීමයි. එහෙත් මේ රස, නිෂ්පාදනය කුමක් සඳහාද? මේ රස නිෂ්පාදන යෙහි පරමාර්ථය, මිනිසාට භාවමය තෘප්තියක් ලබාදීමයි. මිනිසා මේ භාවමය තෘප්තිය විඳින්නේ ස්වකීය ආධ්‍යාත්මය මගිනි. උසස් කලාව මගින් අධ්‍යාත්මික සංදේශයක් විඳින සහෘදයාගේ මනස ජීවිතයේ භෞතික කලාව ඉක්මවා යයි. අචින්ත විශ්වය හා වෙලීපැටලී ඇති ජීව ලෝකය පිළිබඳ ඈත අතීතයෙහි සිට මිනිසා තුළ වූ කුහුළ හා එය වටහා ගැනීමට මිනිසා තුළ වූ අතෘප්තිකර ආශාව ඈත අතීතයේ ලියැවුණු ග්‍රීක හා වේද කාව්‍යයෙන් පවා පළවෙයි. මානව ඉතිහාසය, පුරා යපටක් සේ දිවෙන මේ ව්‍යායාමය තුළින් උපන්නකි කලාව. කොටින් කිවහොත්, ජීවිතයේ යථාර්ථය සෙවීමට මිනිසා ඈත අතීතයෙහි සිට ගත් උත්සාහය තුළින් උපන්නකි කලාව. සිනමාවද මෙවැනි කලාවකි. එමෙන් කලාවක් වශයෙන්, සිනමාව, අනෙක් සියලු කලාවන් වන සංගීතය, චිත්‍රකර්මය, හා සාහිත්‍යයෙන් ද ගත් විශේෂත්වයක් දරයි. සිනමාව සතු මේ විශේෂත්වය පිළිබඳව සුළු විග්‍රහයක් කළ යුතුයැයි මට සිතේ.

ප්‍රථමයෙන්ම සිනමාව නවීන කලාවකි. එය උපන්නේ දහනවවැනි ශතවර්ෂයේ අවසාන භාග යේදීයි. සංගීතය, චිත්‍රකර්මය, සාහිත්‍ය යනාදී වශයෙන් බටහිර ඇත්තෝ කලාව කොටස්, නවයකට බෙදයි. අවුරුදු දෙදහක් පමණ ඈත අතීතයේ සිට දහනවවන ශතවර්ෂය වනතුරු කලාවක් වශයෙන් පිළි ගැනුනේ මේ කොටස් නවය පමණයි. විසිවන ශතවර්ෂයේ දී උපන් සිනමාව දසවැනි කලාව (Tenth Art) වශයෙන්, ඉහතකී කලාවන් අතරට ගණන්ගෙන ඇත. සිනමාවේ විශේෂත්වය, එය අවශ්‍යයෙන්ම විද්‍යාව තුළින් උපන් කලාවක් වීමයි. දහනව වැනි විසිවැනි ශතවර්ෂ තුළ අපරදිග ලෝකය ලැබූ මහත්වූ විද්‍යාත්මක දියුණුව, කලාව සඳහා උප-යෝගී කරගත්, අද්විතීය අවස්ථාවක් සිනමාව පිළිබිඹු කරයි. සිනමාව එහි ඇති විශ්ව-භාවය නිසාම, අද ජනප්‍රියම කලාව බවට පත්වී ඇත. පොදුවේ ගත්කල කලාව, දෘශ්‍ය ශ්‍රව්‍ය යන දෙකො-ටසට බෙදිය හැකියැයි මට සිතේ. එහෙත්, සිනමාව මේ දෙකොටසටම අයත් වෙයි. එය දෘශ්‍ය කලාවක් මෙන්ම ශ්‍රව්‍ය කලාවක්ද වෙයි. සංගීතය ශ්‍රව්‍ය කලාවකි. එය අප රස විඳින්නේ ඇසීමෙනි. චිත්‍රකර්මය දෘශ්‍ය කලාවකි. එය අප රසවිඳින්නේ දැකීමෙනි – එහෙත් සිනමාව ගෙන බලමු—දුක්බර මුහුණක් තිරය මත වැටෙයි.. පසුබිමින් අනුවේදනීය සංගීත වාදනයක් නැගී එයි. එය දර්ශණයේ ඇති ශෝකාත්මක බව තීව්‍ර කරයි. මෙහිදී අපි ඇහින්, කණින්, දෙකින්ම රසවිඳිමු. සිනමාව දෘශ්‍ය කලාවක් මෙන්ම ශ්‍රව්‍ය කලාවක්ද වන්නේ මේ නිසයි. එපමණක් නොව, අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ මාධ්‍යයක් වශයෙන් සිනමාව අනෙක් හැම කලාවක්ම අභිබවා සිටියි. හැම කලාකෘතියක්ම කිසියම් අදහසක ප්‍රකාශනයකි. එහෙත් සිනමාව හැරුණුවිට අනෙක් හැම කලා-වක්ම අදහස් ප්‍රකාශ කරණුයේ සම්පූර්ණයෙන්ම ස්වශක්තිය මත පිහිටාය. සංගීතකාරයා කිසියම් අදහසක් ප්‍රකාශ කරණුයේ සංගීත භාණ්ඩ තුලින් කිසියම් සියුම් ශබ්ද මාලාවක්, ක්‍රමානුකූලව, පිටකිරීමෙනි — ඔහුට ඊට වඩා දෙයක් කළ නොහැකියි — ලේඛකයා සිය අදහස් ප්‍රකාශ කරන්නේ භාෂාව මාධ්‍යයක් කොට ගැනීමෙනි. එහෙත් සිනමා අධ්‍යක්ෂකට සිය අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේ දී භාෂාව, සංගීතය, නැටුම්, චිත්‍රය යන හැම මාධ්‍යයක්ම උවමනා පරිදි උපයෝගී කොට ගත හැක. මේ නිසා සිනමාව තුළින්, වඩාත් කාවැදී යන ලෙස පහසුවෙන් තේරුම් ගත හැකිවන ලෙස, අදහස් ප්‍රකාශ කළ හැකි ය. සිනමාව අද ඉතාමත් ජනප්‍රිය කලාව බවට පත්ව ඇත්තේ මේ නිසා ය. සිනමාවේ ඇති මේ විශෙෂත්වය එහි ස්වභාවය, හා එහි ඇති කලාත්මක වැදගත්කම ගැන, මනා දැනුමක් සිනමාවට බසින්නෙකු තුළ අවශ්‍යයෙන්ම තිබිය යුතු ය. මේ දැනුමින් තොරව, සිනමාවට අතගසන්නකුගෙන් වන්නේ ශ්‍රෙෂ්ඨ කලාවක් දූෂණය වීම පමණකි. කලාකරුවෙකුට සහජයෙන්ම තිබිය යුතු ප්‍රතිභාව, හා සිනමාව පිළිබඳ ගැඹුරු කලාත්මක වැටහීමක් සිනමාවට අතගසන්නකු තුළ අවශ්‍යයෙන්ම පිහිටිය යුතු සුදුසු කම් බව මා මෙතෙක් කී දෙයින් පැහැදිලි වී ඇතැයි මම සිතමි. සිංහල සිනමාව, කලාත්මක අතින් ඇට්ට කුණාවූයේ, මෙකී සුදුසුකම් දෙකින් තොර අය, සිංහල චිත්‍රපටි නිපදවීමටත්, විවේච-නයටත් බට නිසා ය.

සිනමා කලාවත්, වේදිකා නාට්‍ය කලාවත්, එකිනෙකට හාත්පසින්ම වෙනස් කලාවන් දෙකක් බව මම මීට ඉහත සඳහන් කළෙමි. මේ පිළිබඳව පැහැදිලි විග්‍රහයක් කළයුතු යැයි මට හැඟෙන්නේ. අපේ අධ්‍යක්ෂකයින් හා, සිනමා

විචාරකයින් මේ වෙනස පිළිබඳ පැහැදිලි වැටහීමකින් තොරයැයි මට සිතෙන බැවිනි.

සිනමාව දෘශ්‍ය කලාවක් මෙන්ම ශ්‍රවණ කලාවක් ද වන්නේයැයි මම කීවෙමි. මේ වගන්තිය අසම්පූර්ණයැයි මට සිතේ —අදහස් ප්‍රකාශ කිරීමේදී සිනමාව රූපයත්, ශබ්දයත්, දෙකම උපයෝගී කොටගත්ත ද, ශබ්දයට වඩා මෙහි වැදගත් වන්නේ රූපයයි. සිනමාකරුවා ශබ්ද උපයෝගී කොට ගන්නේ රූපයට තවත් ජීවය කැවීමට ය— රූපය මගින් ඔහු ඉදිරිපත් කරණ අදහස් තවත් පැහැදිලි කිරීමට හා බලවත් කිරීමට ය. උසස් සිනමා කෘතියක් බැලීමෙන් මෙය වටහාගත හැක. ''පාතර් පංචාලි'' චිත්‍රපටයේ, මැහැල්ලගේ මළමිණිය රැගෙන යන දර්ශණය එම චිත්‍රපටය නැරඹූ අයට මතක ඇතැයි මම සිතමි. මේ දර්ශනයේ පසුබිමින් ඇසෙන්නේ, මළකඳක් වශයෙන් දූන් රැගෙන යන අර මැහැල්ල ජීවත්ව සිටියදී, නිතර ගැයීමට පුරුදුව සිටි දරු නැලවිල්ලකි. ඒ ගීතය පසුබිමින් ඉතා සිහින් හඬින් නැගී එන්ම අප සිත් තුළට කිසියම් ශෝකයක් පිවිසෙයි. ඒ ශෝකය අර මැහැල්ල කෙරෙහි අප සිත්තුල උපන් අනුකම්පාව තුළින් උපන්නක්ද? නැත්නම් ජීවිතයේ ඇති අර්ථ රහිත නිස්සාරත්වය ගැන ඇතිවූ ක්ෂණික වැටහීමකින් උපන්නක් ද? ජීවිතයත්, මරණයත් පිළිබඳ සියුම් හැඟීමක්, ව්‍යංගයෙන් කීමට සත්‍යජිත් රායි, රූපයත් ශබ්දයත් එකසේ මාධ්‍ය කොට ගනියි. එහෙත් මෙහිදී වඩාත් බලවත් වන්නේ රූපයයි— ශබ්දය උපයෝගී කොට ගන්නේ, රූපය විසින් අප තුළ ජනිත කරවන හැඟීම් තිව්‍ර කිරීමට ය. එපමණක් නොව, කිසිදු ශබ්දයක් උපයෝගී කොට නොගෙන රූපයෙන් පමණක් අදහසක් ප්‍රකාශ කිරීමට සිනමාකරුවාට පුළුවන. සර්පිබොන්ඩාර්චුක්ගේ අධ්‍යක්ෂකත්වයෙන් තැණුනු ශ්‍රේෂ්ඨ රුසියන් චිත්‍රපටයක් වන ''මිනිසෙකුගේ ඉරණම'' නැමැති චිත්‍රපටයේ එක්තරා දර්ශනයක් මම මෙහිදී උදාහරණයක් වශයෙන් ගනිමි. මේ චිත්‍රපටයේ එන ප්‍රධාන චරිතය සොකොලොව් නැමැති රුසියානු සොල්දාදුවෙකි. ඔහු නාට්සිවරුන්ගේ අතට පත්ව, යුද සිරකරුවෙක් වෙයි. මේ යුද කඳවුරේ දිනපතා සිය ගණනක් සිරකරුවන් විස වායු පුරවන ලද කාමර තුළට දමා මරනු ලබයි. මෙවැනි බියකරු පරිසරයකටත්, අවිනිශ්චිත ආනාගතයක් පිළිබඳ දුර බලාපොරොත්තුවකටත් මැදිව ජීවත් වන සොකොලොව්ට, දිනක් යුද කඳවුරේ ප්‍රධානියා විසින් අඬගසා එවයි. තම සිරමැදිරියේ සිට ප්‍රධානියාගේ කාර්යාලයට සොකොලොව් ඇවිද ගෙන යන්නේ බියෙන් ගැහෙමිනි. ''මාව මරයිද? ගෑස්කාමරයේ දමා මාව මරයිද?'' ඔහු තුළ පැන නැගෙන්නේ මෙවැනි විතර්ක ය. තම සිත තුළ නගින බිය වැයමින් යටපත් කරගැනීමට සොකොලොව් තැත් කරයි. එහෙත් මේ සියල්ල සිදුවන්නේ ඔහුගේ සිත තුළ ය—මිනිසකුගේ සිත තුළ ඇති චිත්ත චෛතසික ස්වභාවය, නරඹන්නන්ට කෙසේ ඉදිරිපත් කරන්නද? එය දෙවිධියකින් කළ හැකිව තිබුණි— සොකොලොව් තුළ ඇතිහැඟුම් ඔහු ලවා හෝ නැත්නම් පසුබිමින් වචනයෙන් ඉදිරිපත් කළ හැකිව තිබුණි. එසේ කළහොත් ''වචනය'' නැත්නම් ශබ්දය රූපය අභිබවා නගියි. එය සිනමාවේ මාධ්‍යයට පටහැනි වීමකි— එහි කලාත්මක ස්වභාවය කෙලෙසීමකි. එබැවින් මේ චිත්‍රපටයේ අධ්‍යක්ෂක, මෙතැනදී වචනයක් තබා ශබ්දයක්වත් උපයෝගී කොට නොගනියි. දර්ශනයේ අභ්‍යන්තර ස්වභාවයට, උචිත වන, කැමරා කෝණයක් (Angle Shot) යොදන අධ්‍යක්ෂක සොකොලොව්ගේ මුහුණ විශාල කොට තිරයේ පෙන්වයි. ඔහුගේ මුහුණේ ඇත්තේ බියත් ධෛර්‍යයත් මුසු, ව්‍යාකූල පෙනුමකි. ඔහුගේ ඉහට උඩින් යුදකඳවුරේ ආවරණයට යොද ඇති කම්බි පොටවල් අපට පෙනෙයි. පිටිපසින් දිස්වෙන්නේ සිරකරුවන් මරා දමන ගෑස් වායුව සහිත කාමරයේ දුම්නලයයි.—එයින් දුම් රොටු පිටවෙයි. ඉදිරියට යන සොකොලොව් කිහිප වරක් හැරී අර දුම්නලය දෙස බලයි.'' මාව මරයිද?'' මේ වචන ඔහුගේ කටින් පිට නොවුනද, ඔහු එසේ සිතන බව අපට දැනෙයි. ඉක්බිතිව ඔහු බලන්නේ තම ඉහට උඩින් ඇති කම්බි පොටවල් හා ඒ අතරින් පෙනෙන, විසල් අහසත් දෙස ය. අහස නිදහස අභවයි. එයත්, සොකොලොවුන් අතර ඇති කම්බි පොටවල ඔහුගේ වහල් බව අභවයි. —''මට පැන යා හැකිද? බැහැ කොහෙද හතර වටින්ම කම්බි ගහලා'' ඔහු මෙසේ සිතනු අපට දැනෙයි. රූපය පමණක් උපයෝගී කොටගෙන කිසියම් සියුම් අදහසක් ප්‍රකාශ කරණ හැටි මින් පැහැදිලි වෙතැයි මම සිතමි. සිනමාවේ මාධ්‍යය රූපයයි. ශබ්දය නිතරම රූපයට දෙවැනි තැන ගතයුතු ය. මෙය සිනමාවේ මූලික සිද්ධාන්තයයි. වේදිකා නාට්‍යයද දෘශ්‍ය කලාවක් මෙන්ම ශ්‍රව්‍ය කලාවක්ද වෙයි. එහෙත් එහි ශබ්දය, රූපය, නැත්නම්, දර්ශණය ඉක්මවා යයි. වේදිකා නාට්‍යයක චරිතයන්ගේ හැඟුම් අප දැනගන්නේ, ''වචන'' මගිනි. එබැවින් වේදිකා නාට්‍යයේ මුල් තැන ගන්නේ ''වචන'' යයි. සිනමාවේ මුල් තැන ගන්නේ රූපයයි. සිනමාවේ මාධ්‍යය රූපය වන අතර වේදිකා නාට්‍යයේ මාධ්‍යය වචන–යයි. මේ කලාවන් දෙකේ මූලික වෙනස මෙයයි. සිංහල චිත්‍රපට දෙබස් වලින් තොරතෝංචියක් නැතිව කෙරෙන පණ්ඩිත දේශන වලින්, පිරුණේ

මේ වෙනස නොදත් අධ්‍යක්ෂවරුන් සිංහල චිත්‍රපට නිෂ්පාදනයට බට බැවිනි. ඔවුන්ගේ චිත්‍රපට, නරඹන සමහරු ඇනුම් අරිති— ''මේක මහ නිදිමත හැදෙන පික්චර් එකක්'' එකෙක් කියයි— සිනමාව පිළිබඳ ශාස්ත්‍රීය දැනුමකින් තොර වූ වද අපේ චිත්‍රපට වල කිසියම් මූලික වරදක් ඇති බැව් අපේ සාමාන්‍ය නරඹන්නාට ඉවෙන් මෙන් දැනෙයි. එහෙත් වරද කොතන දැයි පෙන්වා දීමට පුළුවන් සිනමා විචාරකයින් අපට සිටිත්ද? ''මේ චිත්‍රපටියේ කථාව පන මදි—දෙබස් හොඳ නැහැ—ගීත ප්‍රබන්ධය දුර්වලයි'' යනාදී වශයෙන් කොඳු කඩන විවේචන කරණ අපේ බොළඳ සිනමා විචාරකයෝ ඒවායේ ඇති මූලික වැරදි දැකීමට අපොහොසත් වෙති. සිනමාව පිළිබඳ ක්‍රමානුකූල ශාස්ත්‍රීය දැනුමකින් තොර ඔවුන්ට චිත්‍රපටිය කලාත්මක කෘතියක් වශයෙන් ගෙන විභාග කළ නොහැක. සිනමා කලාවේ මූලික සිද්ධාන්ත පිළිබඳ කිසිවක් නොදන්නා ඔවුන්, චිත්‍රපට විවේචනය කරන්නේ තම තමන්ගේ බොලඳ වැරදි මතවල එල්බ ගෙන ය. මොවුන්ගේ සමහර විවේචන කියවන විට නැගෙන සිනාව සැනෙකින් යටපත් වන්නේ මොවුන් අතින් සිංහල සිනමා කලාවට වන අනර්ථය සිහිවන කල ය.

අපේ සිනමා විචාරකයන් පොදුවේ එල්බගෙන ඇති සමහර වැරදි මත කිහිපයක් මම අවසාන වශයෙන් විභාග කරමි.

[illegible] ''චිත්‍රපටියේ කථාව හොඳ නැහැ'': ''මෙහි ගලායන කතාවක් නැහැ''. අපේ පුවත්පත්වල පළවන සිනමා විවේචන තුළ නිතර දක්නට ලැබෙන කියමන් දෙකකි. මේ චිත්‍රපටියක, ආත්මය, එහි කථා ශරීරය බවත්, සිංහල චිත්‍රපට ඉතාමත්ම දුර්වල මේ අංශයෙන් බවත් මම එකහෙලා පිළිගනිමි. එහෙත්, අපේ සිනමා විචාරකයන් ''කථාශරීරය'' යනුවෙන් අදහස් කරණ දැයෙහි එක්තරා මූලික වරදක් ඇතැයි යනු මගේ වැටහීමයි. ''රේඛාව'' චිත්‍රපටයේ ''ගලායන කථාවක්'' නැතැයි නිගමනය කළ අපේ, විචාරකයෝ, ''දෛවයෝගය'' චිත්‍රපටියට ''උසස් කථාවක්'' පසුතලය වී ඇතැයි පැවසුවෝ ය. මොවුන් ''කථාශරීරය'' යනුවෙන් අදහස් කරණුයේ කුමක්දැයි මින් අපට වටහාගත හැක.

අපේ සිනමා විචාරකයින් කථාශරීරය යනුවෙන් අදහස් කරණුයේ මුල, මැද, අග වශයෙන් කොටස් වලට බෙදිය හැකි සිද්ධි සටයකින් (Plot) යුත් ''කතන්දරයකි''. ''ගලායන කථාවක්'' යනුවෙන් ඔවුන් අදහස් කරනුයේ සංවේගය උලුප්පන, එකටෙක ඇමිනී ඇති සිදුවීම් වැලකට ය. මෙවැනි කථාවකට ස්ථිර අවසානයක් තිබිය යුතු ය. කතන්දරය මුලින් අවුල් සහිත නූල් බෝලයකි. මේ අවුල කෙමෙන් ලිහෙයි— නූල් පටවල්, එකිනෙකින් වෙන්ව ක්‍රමවත්ව සැදෙයි. මේ නූල් පටවල් සියල්ල එකට ගැට ගැසීමෙන් කතන්දරය අවසන් වෙයි. මේ ගණයට අනුකූල නොවන කථාශරීරයක් අපේ විචාරකයින්ගේ නිගමනය, අනුව, දුර්වල කථා ශරීරයකි. ''මේ විචාර මතවල එල්බගත් එක් සිනමා විචාරකයෙක් ''සංදේශය'' චිත්‍රපටයේ අවසානය පණමදියැ'' යි කීවේ ය. තවකෙක් ''වනමල'' චිත්‍රපටයේ කථා ශරීරය ''කලෙකින් නුදුටු අන්දමේ සාරවත් කථාවකි'' යි කීවේ ය. කථා ශරීරය පිළිබඳ මොවුන් තුළ ඇති මේ අදහස් යල්පැනපු සාහිත්‍ය විචාර ක්‍රමයක් මත පිහිටා ඇත. **ප්‍රබන්ධ කථාවක උස්, පහත් බව මැනීම අතින්, අපේ විචාරකයින් තවමත් ජීවත් වන්නේ, දහනවවැනි ශතවර්ෂයේ මුල් භාගයේයැයි මට සිතේ.**

කථා ගෙතීමේ දී බාහිර සිදුවීම්වලට මුල්තැන දීම බටහිර නවකථාකරුවන් අත්හලේ දහනව වැනි ශතවර්ෂයේදී ය. අද උසස් නවකථාවල මුල්තැනක් ගන්නේ, පොදු මානුෂික ගති ගුණ මත පිහිටා කෙරෙණ චරිත නිරූපණය සහ චිත්ත චෛතසික විභාගයෙන් ජීවිත විවරණයත් ය. මේ කථා කලාව පිළිබඳ විවරණයක් කිරීම මෙතැනට අනුචිතයැයි මම සිතමි. එහෙත් පැහැදිලිව සිහි තබාගත යුත්තක් ඇත. එනම් නූතන විචාර කලාව අනුව ''උසස්'' යැයි සලකනු ලබන්නේ සංවේගය උලුප්පන සිදුවීම්වලින් යුත් කතන්දර නොව, මානුෂික චිත්ත චෛතසික විභාගයන් බව ය. ජගත් ලේඛකයින් වන ඇන්ටන් චෙකොව් චොස්ටයෙව්ස්කි, ටර්ගනිව්, ඒමිල් සෝලා, ආදීන්ගේ කෘතීන් කියවීමෙන් මෙය පැහැදිලි වනු ඇත. එහෙත් මෑතක් වනතුරුම සිංහල නවකථාව හැඩගැසුණේ, අද බටහිර නූගත් කම්කරුවා පවා සිනාස්වන, බොලඳ වික්ටෝරියානු පෙම්කථා ඇසුරෙනි. මේ බොළඳ නිසරු කෘතීන් ඇසුරෙන් විකාශනය වුණු, සිංහල නවකථා කලාවේ වෙනසක් ඇති කළේ **මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ මහතාගේ ''ගම්පෙරළිය''** නැමැති නවකථාවයි. සුචරිතය මුල්කොට ලියැවුණු බණපොත්, සහ බොළඳ පෙම් කතන්දර, කියවා පුරුදු අය ''ගම්පෙරළියේ'' කථාවක් නැතැයි පැවසුවෝ ය. ඔවුන් ඒ නිගමනය කළේ යල්පැනපු නිති රීති අනුව ''ගම් පෙරළිය'' විභාග කිරීමෙනි.

අපේ සිනමා විචාරකයන්, ''රේඛාව'' චිත්‍රපටියේ කථාවක් නැතැයිද, ''කැලෑහඳ'' චිත්‍රපටියේ උසස් කථා ශරීරයක් ඇතැයි ද යන නිගමනයන් කළේද පෙරකී නිති රීති අනුව, මේ චිත්‍රපටවල කථා විභාග කිරීමෙනි. ඔවුන් මේ කථා විභා

කළේ මා ඉහතකී බොළඳ පෙම් කථා කියවීමෙන් ලත් ආභාෂයෙහි පිහිටා ය. ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යය, හා, සාහිත්‍ය විචාරය පිළිබඳ පළල් දැනුමකින් ඔවුන් තොරයැයි මට සිතේ.

අද ප්‍රබන්ධ සාහිත්‍යයත් සිනමාවත්, එකිනෙකට ඉතා කිට්ටුවී ඇතැයි මම සිතමි. මේ මාධ්‍යයන් දෙකෙන්ම කෙරෙණුයේ ජීවිත විවරණයයි. චිත්ත චෛතසික විභාගය තුළින් සහෘදයාට, භාවමය, තෘප්තියක් හා ආධ්‍යාත්මික සන්තුෂ්ඨියක් ලබාදීම සාහිත්‍යයේ මෙන්ම සිනමාවේ ද පරමාර්ථය වී ඇත. උසස් සාහිත්‍ය කෘතියක් කියවීමෙන් කෙනෙකු ලබන රසය, හා ජීවිත පරිඥානය උසස් චිත්‍රපටයක් බැලීමෙන් ද ලබාගත හැක. ඇන්ටන් චෙකොව්, මික්හේල් ශොලකෝව්, විභූති භූෂාන් භන්ධොපාද්‍යාය වැනි ලේඛකයින්ගේ කෘතීන් කියවීමෙන් අප ලබන රසයට, සමාන රසයක් මොවුන්ගේ කෘතීන් ඇසුරින් සකස් වී ඇති ''තණපෙත්තා'' ''බල්ලා සහ කන්තාව'' ''මිනිසෙකුගේ ඉරණම'' ''ඩොන් නදිය නිසලව ගලා බසියි'' ''පාතර් පංචාලි'' සහ ''අපරාජිතෝ'' වැනි චිත්‍රපට බැලීමෙන් ද, ලබාගත හැක. මේ චිත්‍රපට තුළින් පරාවර්තනය වන්නේ, ඒවාට පසුතලය වී ඇති සාහිත්‍ය කෘතීන්ගේ, ශ්‍රේෂ්ඨත්ව යයි—මේ චිත්‍රපටවලත්, ඒවාට පසුතල වූ කථාවලත්, කලාත්මක අගය, එකිනෙකින් වෙන්කොට ගත නොහැක. ලේඛකයා කලාකරුවෙකි. සිනමා අධ්‍යක්ෂද කලාකරුවෙකි. මොවුන් දෙදෙනාගේ ශ්‍රම ශක්තිය සංයෝගයෙන් කලා කෘතියක් නිර්මාණය වෙයි. එයින් නඟින්නේ කිරි මුහුදත්, සඳපහනත්, එක්වීමෙන් නඟින සෞන්දර්යයට සමාන සෞන්දර්යයකි. එබැවින් සිනමා විචාරයට බසින්නා තුළ සිනමාව ගැන මෙන්ම නූතන සාහිත්‍යය ගැන ද ගැඹුරු පළල් දැනුමක් තිබිය යුතු ය. උසස් චිත්‍රපට නිපදවීමේ අවංක චේතනාවෙන් හොඳ කථාශරීර සොයා ගිය අපේ නිෂ්පාදකයින් ''දෛවයෝගය'' ''දෙයියන්නේ රටේ'' ''සිරියාලතා'' ''මා ආලය කළ තරුණිය'' වැනි නිසරු කථා බදගත්තේ අපේ විචාරකයින්ගේ වරදිනි.

සංස්කෘත නාට්‍යයේ ක්‍රම විකාශය II

ගුණසීල ජයවර්ධන

සංස්කෘත නාට්‍යයේ ක්‍රම විකාශය අරභයා මෙම සඟරාවේ පසුගිය කලාපයට සැපයූ ලිපියෙහි අපේ සැලකිල්ල යොමු වූයේ නාට්‍යයේ ආරම්භය පිළිබඳ නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ එන කථා ප්‍රවෘත්තිය හා සංවාද ස්වරූපයක් උසුලන වෛදික සංවාද සූක්ත කිපයක් කෙරෙහිය. වෛදික සංවාද සූක්ත නාට්‍යයේ ප්‍රභවයට උපකාර වූයේ මොන අයුරින් දැ යි අනුමාන කිරීම දුෂ්කරය. ඍග්වේදයේ දසවැනි මණ්ඩලයේ එන සූදු කාරයෙකුගේ පසුතැවිල්ලත්, සෝමපානයෙන් මත් වූ ඉන්ද්‍රගේ දෙඩීමත්, පසු කාලයෙහි භාණ නමින් හඳුන්වනු ලැබූ නාට්‍ය විශෙෂයේ පැරණිතම රූප වශයෙන් ඊ. පි. හොර්විට්ස් මහතා දක්වයි.[1] ඍග්වේදයේ නවවැනි මණ්ඩලය සකස් වීමට හේතු වූයේ සෝම යාගයය. එම සෝම යාගය ප්‍රහසන නමින් හැඳින්වෙන නාට්‍ය විශෙෂයට මුලදී ආශ්‍රය වූ බව ඇතැමෙක් කල්පනා කරති.[2]

භාරතීය නාට්‍යයේ ප්‍රභවයට උපකාර වූ අංග සෙවිය යුත්තේ වෛදික පූජා ක්‍රමයන්හි ය යි මහාචාර්ය කීත් අදහස් කරයි. නාට්‍ය අංග ඇතුළත් සෝම පූජාවක් ගැන පසුගිය ලිපියේ අවසානයෙහි සඳහන් කළෙමු. නාට්‍ය අංග කිපයක්ම දක්නට ලැබෙන තවත් පූජා ක්‍රමයකි, මහාව්‍රතය. සූර්යයාගේ දක්ෂිණක්‍රාන්තිය සම්බන්ධ ආදිකාලීන උත්සවයකින් හෝ පූජාවකින් විකාශනය වූ ය යි විශ්වාස කරන මේ මහාව්‍රතයෙහි වැදගත් අංගයකි, වෛශ්‍යයකු හා ශූද්‍රයකු අතර, සුදු රවුම් සම්කැබෙල්ලක් දිනා ගැනීම පිණිස කරන සටන. මේ සටනෙහි වෛශ්‍යයා සුදු පාටින් පෙනී සිටී. ශූද්‍රයා කලු පාටින් පෙනී සිටී. සටනින් අනිවාර්යයෙන්ම ජය ලබන වෛශ්‍යයා ඒ සුදු සම්කැල්ල හිමි කර ගනී. මේ සටන, අඳුරත් හිරුත් අතර ඇති වූ සටනකින් හිරු ලත් ජයග්‍රහණය මිහිපිට නිරූපණය කරති යි කියනු ලැබේ. මෙහි අන්ධකාරය හැටියට පෙනී සිටින්නේ කලුපාට ශූද්‍රය. සුදු පාටින් එන වෛශ්‍යයා සූර්යයා හැටියට පෙනී සිටී. එම මහාව්‍රතයෙහි අනුගමනය කරනු ලැබූ තවත් වැදගත් චාරිත්‍රයකි, බ්‍රාහ්මණ ශිෂ්‍යයකු හා වෙසඟනක අතර ඇති වන වචන හුවමාරුව. පොළොවේ ශස්‍යොත්පාදන ශක්තිය වර්ධනය කිරීම පිණිස පැවැත්වූහ යි සැළකෙන මේ චාරිත්‍රයෙහිදී බමුණු සිසුත් වෙසඟනත් ඔවුනොවුන්ට කුණු සරුප කියමින් තදින් බැණගනිති.

වෛදික යුගයෙහි පැවැති මහාව්‍රත වැනි පූජා ක්‍රමවල දක්නට තිබෙන ඉහත සඳහන් අවස්ථාවලින් ඒ යුගයෙහි නාට්‍ය තිබුණු බව ඔප්පු නොවන බව පැහැදිලිය. ඒ චාරිත්‍රයන්හි, ඒ පූජාක්‍රමයන්හි, නාට්‍යයේ අංග කීපයක් පමණි දක්නට ඇත්තේ.

යජුර්වේදයෙහි එක් තැනෙක නානාවිධ වෘත්තීන්හි යෙදී සිටි මිනිසුන්ගේ නම් ලැයිස්තුවක් සඳහන් වේ. ඒ ලැයිස්තුවෙහි සාමාන්‍යයෙන් නාට්‍යවල රඟපාන්නකු හඳුන්වන **නට** යන නම ඇතුළත් නොවුවද එවැන්නනකු හැඳින්වීමට භාවිත කළ **ශෛලූෂ**[3] යන නම ඇතුලත්ය. යජුර්වේදයෙහි සඳහන් වන මේ **ශෛලූෂ** යන්නෙන් හැඳින්වූයේ නාට්‍යවල රඟපෑවකු යයි කීත් නොසිතයි. නැටුම්

ගැන නොයෙක් තැන්වල සඳහන් වී ඇති නිසා, ඒ ශෛලූ නමින් හඳුන්වන්නට ඇත්තේ නැට්ටුවකු හෝ ගායකයකු විය යුතු යයි කීත් කල්පනා කරයි.

නාට්‍යයක ආකාරයෙන් පැවැත් වූ පූර්වෝක්ත පූජා ක්‍රමයන්හි දක්නට ලැබෙන්නේ නියම **ආගමික** නාට්‍යයයි, (*Religious Drama*) මහාචාර්ය හිල්බ්‍රාන්ඩ්ට අදහස් කරයි. ඒ අදහසම උසුලන ස්ටෙන් කොනොව් මිනිසුන් අතර ජනප්‍රියව පැවැති ලෞකික නාට්‍ය සම්ප්‍රදයයක් අනුකරණයෙන් ඒ ආගමික නාට්‍ය ඇති වූ හ යි ප්‍රකාශ කරයි. සංවාදය, බැණගැනීම්, ගුටිබැට හුවමාරු ඇතුළත් වූ නාට්‍යයෙහි නැටුම් ගැයුම් හා වැයුම් ප්‍රධාන තැනක් ගත් බවය, ස්ටෙන් කොනොව්ගේ පිළිගැනිම. කෞශීතකි බ්‍රාහ්මණයෙහි[4] නැටුම්, ගැයුම් හා වැයුම් කලාවන් වශයෙන් පිළිගෙන තිබේ. එහෙත් පාරස්කර ගෘහ්‍ය සූත්‍රයෙහි[5] ඒ කලාවන් බ්‍රාහ්මණ, ක්ෂත්‍රිය, හා වෛශ්‍ය යන වර්ණත්‍රයට අයත් වූවන් විසින් පුරුදු නොකළ යුතු බව සඳහන් වේ. ඇරත් ආගමික නාට්‍ය ඇතිවීමට කලින් ලෞකික නාට්‍යයක් මිනිසුන් අතර තිබුණු බව පිළිගැනීමට ලෝකයේ වෙනත් රටවලින් ලැබී තිබෙන තොරතුරු අනුබල නොදේ. මේ ඈ කරුණු අනුව බලන විට ස්ටෙන් කොනොව් ඉදිරිපත් කරන මතය කිසිසේත් පිළිගත හැකි නොවේ ය යි මහාචාර්ය කිත් පවසයි.

වෛදික යුගයෙහි දියුණු සංගීතයක් තිබුණු බවට සාමවේදයෙන් ලැබෙන සාක්ෂ්‍ය හොඳටම ප්‍රමාණවත්ය. යාගහෝම ආදි වෛදික පුදපූජා ක්‍රමයන්ට නැටුම් ඇතුළත් වූ බව වෛදික සාහිත්‍යයෙන් මොනවට පැහැදිලි වේ. කන්‍යාවන් සමූහයක් ගින්නක් වටේ නැටීම මහාව්‍රතයෙහි එක් අංගයක් වූයේය. ගොවිතැන් සඳහා අවශ්‍ය වර්ෂාව ලබා ගැනීමත් ගවයන්ගේ සංඛ්‍යාව වැඩිකර ඔවුන්ගෙන් ලැබෙන ප්‍රයොජන දියුණු කිරීමත් ඒ නැටුමේ පරමාර්ථ වූ බව කියනු ලැබේ. විවාහ මංගලෝත්සවයක් අවසන් කිරීමට කලින් පුරුෂයන් ජීවත්ව සිටින ස්ත්‍රී සමූහයක් එක් වී නටති. මේ නැටුමින් බලාපොරොත්තු වන්නට ඇත්තේ අලුත් යුවලගේ නව ජීවිතය හොඳින් ආරක්ෂා කරවා ඔවුන්ගේ විවාහය සාර්ථක කිරීම ය යි පවසනු ලැබේ. යමෙකු මියගිය විට ඔහුගේ මෘත ශරීරය ආදහන කර, භෂ්මාවශෙෂ එකතු කර තැන්පත් කරන තුරු භෂ්මාවශෙෂ බහාලූ භාජනය වටේ සිට ගෙන වීනාවේ හා බටලි නලාවේ වාදනයට අනුව නැට්ටුවෝ නැටූහ. ශිව, විෂ්ණු ආදි දෙවිවරුන්ට පැවැත්වූ පූජාවන්හිද නැටුම් වැදගත් තැනක් ගත්තේය.

ඉහත සඳහන් තොරතුරු වලින් පැහැදිලිවන කරුණකි. අංග සම්පූර්ණ නාට්‍යයක් වෛදික යුගයෙහි පැවැති බව අනුමාන කිරීමට ප්‍රමාණවත් සාක්ෂ්‍ය නැති බව. තිබුණේ ගායනයට හා වාදයට අනුව ඉදිරිපත් කළ නැටුම්ය. ඒ නැටුම්වලට අභිනයද ඇතුළත් විය. අඩුවකට තිබුණේ සංවාදය පමණකි. පශ්චාත් වෛදික යුගයේ සංවාදයත් ක්‍රමයෙන් එකතුවී අංග සම්පූර්ණ නාට්‍යයක් ඇති වූ බව ආගමික නාට්‍ය ක්‍රම භාරතීය නාට්‍යයේ ප්‍රභවයට හේතු වූහ යි පවසන්නෝ කියති. වෛදික යාගයන්ගෙන් එකක්වන අශ්වමෙධයෙහි ද බ්‍රාහ්මණයකු හා වෙසඟනක අතර පරුෂ වචන හුවමාරුවන අවස්ථාවක් ඇතුළත්ය. මෙවැනි, අවස්ථාවක් මහාව්‍රතයෙහි දක්නට ලැබෙන බව ඉහතින් සඳහන් කළෙමු. මේ චාරිත්‍රයෙන් නාට්‍යයට සංවාදය එකතු වූහ යි යන මතය පිළිගනිතොත්, වෛදික පුදපූජා ක්‍රමයන්හි නාට්‍යයකට අවශ්‍ය අංග සියල්ලක්ම තිබුණ බවත්, ඒ අංග සියල්ලම සංයෝග වී නියම නාට්‍යයක් ඇති වූයේ පශ්චාත් වෛදික යුගයෙක බවත් මහාචාර්ය කීත් ප්‍රකාශ කරයි.

වෛදික යුගයෙහි පැවැති විවිධ ආගමික චාරිත්‍රයන්හි හා පූජා ක්‍රමයන්හි ඇතුළත් වූ නාට්‍ය අංග නාට්‍යයේ ප්‍රභවයට උපකාර වන්නට ඇත්තේ වීර කාව්‍ය කථනයෙන් ලැබුණු අනුබලය නිසා යයි ඇතැමෙක් කියති. භාරතීය නාට්‍ය විකාශනයෙහිදී වීර නාට්‍ය කථනය වැදගත් තැනක් ඉසුලූ බව මහාචාර්ය ඕල්ඩන්බර්ග් පවසයි. වීර කාව්‍ය කථනය නොතිබුනේ නම් භාරතයෙහි නාට්‍ය ඇති නොවීමට ඉඩ තිබුණහ යි සිතීම යුක්ති යුක්ත යයි කීත් අදහස් කරයි.

භාරතියයන් විසින් පූජනියත්වයෙහිලා සළකන මහා වීර කාව්‍ය දෙකකි, මහාභාරතය හා රාමායණය. මේ වීර කාව්‍ය එක් කෙනෙකුගේ කෘති නොවේ. කාලාන්තරයක් මුළුල්ලේ එක් එක් කෙනා අතින් නොයෙක් කොටස් එකතුවීමෙනි, ඒ වීර කාව්‍ය දෙක දැන් තිබෙණ තත්වයට පත් වී ඇත්තේ. ඉතා ඈත යුගයක සිට අද දක්වා මහා භාරතයෙහි හා රාමායණයෙහි ඇතුළත් කථා කියන්නවුන්ට භාරතීයයන් සවන් දුන්නේ සැදැහැයෙන් අනූනවූ සිතිනි. ජාතක කථා කියවීමෙන් හා ඇසීමෙන් පින් අත්වන බව බෞද්ධ උපාසක උපාසිකාවන් විශ්වාස කරන්නාසේම මහා භාරත හා රාමායණ කාව්‍ය කියවීමෙනුත් ඇසීමෙනුත් බෙහෙවින් පින් රැස් කර ගන්නා බව හින්දු භක්තිකයෝ විශ්වාස කළහ. මේ වීර කාව්‍යයන් කථනය කළ ග්‍රන්ථිකයන් ගැන අසන්නට ලැබීමෙන් පසුවය භාරතීයයන් අතර නාට්‍ය තිබුණු බව ඔප්පු කිරීමට ප්‍රමාණවත් සාධක ලැබෙන්නේ.

මහා භාරතයෙන් විශෙෂයෙන්ම එහි පැරණිම කොටස්වලින්, නාට්‍යය තිබුණු බව පෙන්වන,